



Universidade de Brasília - UnB

Instituto de Artes – IdA

Departamento de Artes Cênicas - CEN

**Buscando presença cênica:
ações físicas e energia em
*Quem disse que não (2012) e Branco no Preto (2013)***

Pedro Lima de Aguiar Silveira

Brasília (DF)

Março de 2013



Universidade de Brasília - UnB

Instituto de Artes – IdA

Departamento de Artes Cênicas - CEN

Projeto de Monografia

Buscando presença cênica:

ações físicas e energia em

Quem disse que não (2012) e Branco no Preto (2013)

Pedro Lima de Aguiar Silveira

Trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas,
habilitação em Bacharelado em Interpretação Teatral,
do Departamento de Artes Cênicas
do Instituto de Artes
da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz

Brasília (DF)

Março de 2013

Comissão Examinadora

Professor Dr. Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz

Universidade de Brasília – Instituto de Artes – Departamento de Artes Cênicas

Professora Ms. Giselle Rodrigues de Brito

Universidade de Brasília – Instituto de Artes – Departamento de Artes Cênicas

Professor Dr. Marcus Santos Mota

Universidade de Brasília – Instituto de Artes – Departamento de Artes Cênicas

À minha amada mãe, Maria Fernanda, e amado pai, Álvaro Lúcio.

AGRADECIMENTOS

Gostaria, principalmente, de agradecer à minha mãe e ao meu pai que sempre me apoiaram e estiveram ao meu lado em minhas decisões. Obrigado por tudo. Amo vocês incondicionalmente.

Agradeço ao ator e diretor Lucas Gouvêa, meu primeiro professor de teatro. Foi com ele que passei a me apaixonar pelo teatro e decidir que era essa arte que gostaria de ter como profissão.

Agradeço ao meu padrinho e diretor Alberto Bruno por todos os anos de aprendizados artístico e profissional. Muito obrigado pelas lições que levarei para o resto da vida.

Agradeço à Alessandra Valle, Soraia Silva e Marcia Duarte, minhas professoras das disciplinas Movimento e Linguagem 1, 2 e 3, respectivamente, por terem despertado em mim um grande interesse e curiosidade no estudo corporal.

Agradeço à Luciana Lara pela generosidade comigo e pela grande oportunidade que tenho de poder aprender cada vez mais sobre minha consciência corporal e dança contemporânea em suas aulas.

Agradeço ao Fernando Villar que, além de orientador desta monografia, é um grande amigo pelo qual tenho uma enorme felicidade e prazer de ter em minha vida. Muito obrigado por todos os ensinamentos que você me proporcionou durante esses anos que pude estar ao seu lado. Obrigado por ter aceitado o convite de ser meu orientador nesta monografia; sua orientação foi essencial para que eu pudesse desenvolver e aprimorar esta pesquisa. Obrigado por ter confiado em mim em nossos trabalhos e por ter sempre exigido de mim o meu melhor.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	07
1 - REFLEXÕES SOBRE MEU PROCESSO INTERPRETATIVO NA CENA	
“BRANCO NO PRETO” EM <i>QUEM DISSE QUE NÃO</i> (2012).....	14
1.1 – Importantes decisões rumo à criatividade em Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas.....	14
1.2 – Criação da cena “Branco no Preto” em Projeto de Diplomação em Interpretação Teatral 1.....	19
1.2.1 – Início da transformação de “Branco no Preto” (2012) para Branco no Preto (2013).....	25
2 - ELEMENTOS PARA A PRESENÇA CÊNICA.....	28
2.1 – Energia.....	29
2.2 – Ações Físicas.....	32
3 – RECONSTRUÇÃO CÊNICA DE <i>BRANCO NO PRETO</i> EM PROJETO DE DIPLOMAÇÃO EM INTERPRETAÇÃO TEATRAL 2.....	37
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	44
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	45
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS.....	50
ANEXO.....	51
APÊNDICES.....	53
LISTA DE QUADROS	
Quadro 1. Título: Verbos nos elementos. Fonte: (quadro elaborado pelo autor).....	25
Quadro 2. Título: Possível estrutura de uma ação física. Fonte: (quadro elaborado pelo autor).....	35

INTRODUÇÃO

O objetivo deste estudo é discutir e refletir sobre presença cênica em meu processo interpretativo na cena “Branco no Preto” dentro do espetáculo *Quem disse que não* (2012) e em *Branco no Preto* (2013). O espetáculo e cena são resultados das disciplinas Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas (MPAC), ministrada no segundo semestre letivo de 2011; Projeto de Diplomação em Interpretação Teatral I (PDIT 1), no primeiro semestre de 2012, e Projeto de Diplomação em Interpretação Teatral II (PDIT 2), no segundo semestre, de outubro de 2012 até março de 2013.

O espetáculo *Quem disse que não* (QDQN), fruto das disciplinas MPAC e PDIT 1, esteve em cartaz nos dias 27, 28 e 29 de junho de 2012 no Teatro Plínio Marcos (FUNARTE), em Brasília/DF. Na disciplina Projeto de Diplomação em Interpretação Teatral II, o espetáculo foi fragmentado por motivos fúteis pela maioria dos alunos e professora. Com o propósito de não perder a oportunidade de continuar o desenvolvimento da cena criada, e, aproveitar as avaliações dos professores da disciplina, de outros professores, de espectadores e colegas, sugeri à minha parceira de cena que continuássemos o desenvolvimento da cena em PDIT 2 e trabalhássemos os retornos críticos. Consequentemente, *Branco no Preto* é um desdobramento da cena apresentada em QDQN, propondo nova dramaturgia e encenação, buscando contribuir para meu crescimento na interpretação.

A escolha do tema desta monografia se deu após as apresentações do espetáculo QDQN e a banca de avaliação em PDIT 1. Por não ter alcançado meu objetivo no resultado da disciplina, optei por pesquisar e estudar presença cênica acreditando que ela poderia ajudar em meu crescimento interpretativo, e que poderia me direcionar à um foco ainda maior no meu objeto de estudo, o trabalho com o corpo expressivo. Outro motivo pela escolha deste tema é que tivemos alguns comentários sobre a ausência dos quatro atores durante o espetáculo. Desta forma, o tema relacionado à presença cênica pôde contemplar tanto minha expressividade corporal quanto a busca para não estar ausente em cena. Nota-se que no título deste trabalho “Buscando presença cênica: ações físicas e energia em *Quem disse que não* (2012) e *Branco no Preto* (2013)”, não há o artigo “a” precedendo a palavra presença. O artigo, caso viesse anteriormente, poderia, de certa forma, limitar a abrangência do conteúdo. A ausência proposital do artigo parte também do pressuposto de que não existe um único modelo, tipo ou condição de presença cênica, e sim, várias.

O que é presença cênica? Como alcançá-la? Entre quais meios, como treinamento, posso fazer uso desta? Existe alguma técnica específica para conseguí-la? Para estas e outras perguntas, esta pesquisa tem o objetivo de obter uma maior clareza e entendimento quanto ao objeto de estudo, e, para que eu possa ter uma melhor apropriação e desenvolvimento deste “dom” (BARBA e SAVARESE, 2006: 210)¹. Ao longo do semestre em Diplomação em Interpretação Teatral II, busquei unir o estudo teórico, como leitura de livros e escrita da monografia, à aplicação prática nos ensaios e temporada, e, vice-versa, a fim de empregar as novas experimentações e o conhecimento obtido neste processo no resultado da apresentação da cena *Branco no Preto* em março de 2013.

Após tanto me deparar com o uso da expressão “presença cênica” dentro e fora da universidade, passei a me questionar e a buscar entender o que seria isso que eu tanto ouvia, já que meu conhecimento sobre o assunto era superficial e sem fundamentos. Procurando sobre a expressão no *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, o que se tem sobre presença é abstrato e relativo. Encontra-se: “Personalidade, individualidade: esse ator tem grande presença” (FERREIRA, 1975: 1134). Também é relativo o que se diz na introdução do livro *Acting (Re)Considered*, do autor britânico Phillip Zarrilli, onde encontramos uma breve citação da autora inglesa Jo Riley comentando que performers chineses, não especificando suas áreas de atuação, dizem que “o bom ator deve irradiar presença [...], enquanto um pobre ator não teria presença alguma” (RILEY *apud* ZARRILLI, 2002: 85). Tendo em vista estas primeiras observações, esta monografia busca tentar compreender melhor o assunto e estudar suas aplicações em cena.

Para o pesquisador e professor francês Patrice Pavis “presença é saber cativar a atenção do público e impor-se; é, também, ser dotado de um ‘quê’ que provoca imediatamente a identificação do espectador” (PAVIS, 2011: 305). Semelhante à observação de Patrice quanto ao “ser dotado de um quê”, encontramos Jane Goodall, autora do livro *Stage Presence* e professora da Universidade do Oeste de Sydney, que coloca uma breve consideração ao se referir à presença como “o fator ‘x’ na arte do ator” (GOODALL, 2008: 17).

Presença também pode ser questionada e contestada por alguns artistas de diferentes épocas, como Maurice Maeterlinck e Declan Donnellan. O autor e poeta belga “foi um dos primeiros a se pronunciar contra o ator: sua presença, sua materialidade, destruí o sonho que

¹ Parte dos livros utilizados como referências bibliográficas nesta monografia são em inglês, assim, as citações traduzidas são feitas por este autor.

emanava do drama, e propõe, portanto, sua substituição por uma sombra, um reflexo, uma escultura ou boneco” (SANCHEZ, 1999: 23). Maeterlinck parece ter uma posição mais determinada contra o ator e sua presença em cena na época das Vanguardas Históricas, mas, ao contrário do que se busca nesta monografia, a referência ao trabalho do ator se torna indispensável.

Donnellan, diretor inglês, discute em *The actor and the target* que “nós não precisamos tentar estar presentes, precisamente porque já estamos. [...] não podemos fazer nada para alterar isso” (2008: 33-34). Já que todos nós quando estamos em cena temos presença, pois estamos presentes fisicamente, o diretor também coloca questões pertinentes, pensando na mesma ideia de estar presente, porém com argumentações e pontos de vista diferentes: “O que podemos fazer? [...] Por exemplo, nós podemos tentar não nos tornar ausentes?” (DONNELLAN, 2008: 33-34).

O artigo “O Pulo do Gato ou Reflexões sobre a Presença do Ator”, desenvolvido pela diretora e professora Inês Marocco junto com alunos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), também defende o princípio de que todos os atores, quando em cena, estão presentes, porém aponta que a diferença se encontra na qualidade de suas presenças (MAROCCO *et al*, 2011: 317). A questão da qualidade na interpretação é um ponto significativo para poder falar sobre presença cênica. Goodall questiona sobre a qualidade que pode-se buscar na interpretação e sobre o trabalho que pode se desenvolver à sua procura:

A ideia de que alguém possa ‘ter presença’ como uma qualidade objetivamente verdadeira, levanta questões sobre que tipo de qualidade esta consiste, se esta pode ser treinada ou cultivada, e para qual limite esta pode ser aprimorada pelas percepções e expectativas daqueles que a testemunham (GOODALL, 2008: 03).

Nesta monografia, o intuito é diferenciar a presença que é somente física da ‘presença cênica’ que aqui se investiga, acreditando também que o diferencial está na qualidade de interpretação do ator que pode ser trabalhada e treinada, e assim, aperfeiçoada, desenvolvendo um corpo em estado cênico mais contundente.

No encontro entre intérpretes e espectadores, podem ser criadas e nomeadas algumas situações quando ocorre algum tipo de conexão entre ambos, como empatia, estranheza, identificação, entre outros. Este estudo acredita que a consequência de uma presença cênica possa gerar essas conexões, ou em outras palavras, criar uma “zona de turbulência”, termo criado pelo ator e pesquisador Renato Ferracini:

Zona de Turbulência: uma zona que nos lança em um momento maravilhoso, de constante movimento instável, momento que todos, ator e público se diluem em um ponto ‘entre’, virtual, não localizável, mas completamente real e a que todos chamamos simplesmente de Teatro (FERRACINI, 2003: 130).

Essa “zona somente poderá ser gerada a partir de um corpo-em-estado-cênico” (FERRACINI, 2003: 127), colocando assim o encontro entre plateia e intérpretes em um jogo de tensões, onde energias são trocadas e transformadas, e quando este, o intérprete, afetado pela personagem, passa a afetar também o público de alguma forma. Semelhante ao pensamento de Ferracini a respeito da troca de energias entre espectador e intérpretes, a atriz, diretora e criadora de seu Teatro Essencial, Denise Stoklos, afirma que “Energia é o que realmente comunica, o que vai para o público e volta: energia” (STOKLOS *apud* FABIÃO, 2010: 325).

Individualmente, há uma razão para o espectador ir ao teatro, e da mesma forma que o público pode ir ao teatro aberto e acessível para o quê possa acontecer, o intérprete deve se abrir da mesma forma, permitindo-se ser afetado com o que o público também propõe (FERRACINI, 2003). Por exemplo, ao conseguirmos estabelecer uma relação de empatia com o espectador, esse pode ficar cada vez mais suscetível ao que o ator propõe no decorrer do espetáculo. É neste momento em que o espectador “abre a guarda”, quando o discurso da cena toma uma proporção ainda maior para uma reflexão do público. Ao abordar essa relação entre ator e espectador, a professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), diretora e performadora carioca Eleonora Fabião descreve como essa relação de receptividade está presente em ambas as partes:

Para ativar circuitos relacionais, o ator deve trabalhar tanto no sentido de aguçar sua criatividade como sua receptividade. [...] A busca por um corpo conectivo, atento e presente é justamente a busca por um corpo receptivo. A receptividade é essencial para que o ator possa incorporar factualmente e não apenas intelectualmente a presença do outro (FABIÃO, 2010: 323).

Os estudos teórico e prático relacionados à esta monografia e à *Branco no Preto* têm a intenção de procurar e descobrir meios de aperfeiçoar minhas habilidades artísticas e que tenham como consequência

Trabalhar a presença do ator: não como uma potência privada que tem como objetivo chamar a atenção do público, mas como uma certa presença que é produzida por uma porosidade do corpo, uma certa escuta do fora que inclui o outro, o espaço e o tempo na tentativa de estabelecer uma relação de jogo potente e poético (FERRACINI e PUCETTI, 2011: 361).

No livro *A Dictionary of Theatre Anthropology* (2006), Eugenio Barba e Nicola Savarese relatam certos aspectos da cultura oriental e destacam seus entendimentos quanto à presença cênica. Este fenômeno pode ser visto como “uma força superior e misteriosa, uma inspiração divina ou quando um espírito entra no corpo do ser humano” (BARBA e SAVARESE, 2006: 211). Em alguns países do oriente, como a Coreia e Indonésia, são usados outros nomes, *shynmyong* e *taksu*, respectivamente, para definir ou assemelhar denominações ao que chamamos de presença. *Shynmyong* pode ser relacionado ao ponto de vista de Patrice Pavis por ser um termo aplicado ao ator quando este atrai a atenção do espectador; e, *taksu* à zona de turbulência, “quando o ator é iluminado por uma ‘outra’ energia que afeta o espectador” (BARBA e SAVARESE, 2006: 211).

Sobre a recepção e para quem está na platéia, como esta poderia definir em palavras o que é aquilo que acontece entre ela e o intérprete? Citarei três exemplos sobre a atuação de Sérgio Britto, Bibi Ferreira e Julio Adrião, acreditando que a qualidade de suas interpretações poderiam ser chamadas aqui de presença cênica irradiada. Talvez, possa ser chamada assim essa qualidade de presença, por exemplo, do meu ponto de vista como espectador, o fato de eu, Pedro, não conseguir tirar o olho de Sérgio Britto que permanece imóvel por alguns minutos na montagem do texto de Samuel Beckett *A última gravação de Krapp*; mas é possível perceber que há algo acontecendo dentro dele, “mesmo a imobilidade exterior [...] não implica passividade. Vocês podem estar sentados sem fazer nenhum movimento, e ao mesmo tempo estar em plena atividade. [...] Frequentemente, a imobilidade física é o resultado direto da intensidade interior (STANISLAVSKI, 2001: 02). Ao assistir um espetáculo com a atriz Bibi Ferreira quando pré-adolescente, observava uma personagem que preenchia o palco inteiro. Indo ao camarim após o espetáculo para cumprimentá-la, espantei-me ao ver o tanto que ela era pequena, e me perguntava “Como ela era tão alta e grande lá em cima do palco e aqui é tão pequena?”. Outro exemplo é do ator Julio Adrião, onde eu, já estudando artes cênicas, ficava admirado com o fato de um ator, no monólogo *A Descoberta das Américas* (2005), poder preencher tanto o espaço com seu corpo. A sensação que eu tinha ao assisti-lo era de que seu corpo também era grande, ampliado e de que uma luz saía de dentro dele. Acredito que estas foram experiências de ter realmente visto estes artistas em um estado de presença cênica ligada à irradiação, com qualidades interpretativas contundentes e inesquecíveis.

Pode-se encontrar dicas sobre presença cênica em *websites* que parecem prometer a mesma, caso suas “dicas” sejam seguidas.² Algumas partes do texto são relevantes e condizem com o que podemos associar à presença, mas essa qualidade é algo que não se pode obter através de uma estratégia ou por meio de uma fórmula que supostamente a garanta. Em contraposição às dicas fornecidas em ambos *websites*, uma afirmação do ator e diretor francês Charles Dullin coloca que “presença não depende de habilidades técnicas” (DULLIN *apud* BARBA, 2006: 211). Desacredito de manuais, fórmulas ou técnicas infalíveis, mas creio que seja possível por meio de treinamentos e exercícios obter um diferencial no estado corporal energético, com o propósito de deixar o corpo mais acessível e disponível para que a presença possa ter uma maior propriedade sobre a interpretação.

Dentro da variável amplitude de possibilidades teóricas e práticas que se pode explorar no estudo de presença cênica e nos limites desta monografia, seleciono dois subtemas recorrentes nos meus estudos de presença em cena, para tentar me aproximar e aprofundar o tema. Os subtemas são ações físicas e energia do intérprete. Acreditando que presença está diretamente relacionada com a energia e as ações físicas empregadas, pretendo buscar um repertório de exercícios com o foco em um melhor preparo corporal para a interpretação, buscando um corpo mais disponível para a possível conquista de uma presença cênica mais contundente. Esses exercícios têm o princípio de fazer com que essas práticas possam ajudar a levar este intérprete a alcançar tal estado corpóreo e mental que saia de seus hábitos diários e rotineiros, desde a preparação em ensaios até a apresentação.

Para discutir sobre presença, utilizarei como principais referências estudos de Eugenio Barba, Jane Goodall e Joseph Chaikin. Em relação à energia, Barba e Savarese, e para ações físicas, Constatin Stanislavski, Renato Ferracini e Luís Otávio Burnier. Temas e artistas que terão seus conteúdos aqui investigados como uma base de discussão para meu trabalho de ator realizado no espetáculo *Quem disse que não* e na cena *Branco no Preto*. Pretendo colocar nesta monografia um detalhamento de pontos relevantes e determinantes em relação às experiências sobre o meu processo de criação, aprendizados, notas de ensaio e observações feitas durante o período de montagem do espetáculo e da cena.

² *Acting Tips for Stage Presence* [Dicas em atuação para presença de palco].

Disponível em: <http://www.ehow.com/info_12136847_acting-tips-stage-presence.html>. Acessado dia 25 de dezembro de 2012. E *Tips for actors! Presence in Acting* [Dicas para atores! Presença na atuação].

Disponível em: <<http://www.tipsforactors.blogspot.com.br/2010/07/presence-in-acting.html>>. Acessado dia 25 de dezembro de 2012.

No primeiro capítulo desta monografia abordo meu processo dentro das disciplinas MPAC e PDIT 1 e comento sobre importantes decisões que foram a base para a construção do espetáculo, e para a pesquisa por um caminho específico de interpretação para desenvolver meu trabalho interpretativo na cena “Branco no Preto”, dentro de *QDQN*.³ No segundo capítulo reflito sobre a relação de presença cênica com energia e com ações físicas e por que os dois subtemas fazem parte de minha pesquisa prática e teórica sobre presença cênica. E, no terceiro capítulo, discuto o desenvolvimento e o processo interpretativo na cena *Branco no Preto* dentro do processo específico de PDIT 2, além de comentar o resultado da prática de alguns exercícios realizados com o objetivo de alcançar uma presença mais significativa em cena. Após as considerações finais e referências bibliográficas, é possível encontrar no Anexo e Apêndices desta monografia a descrição e ilustração de alguns dos exercícios feitos durante os ensaios.

³ “Branco no Preto” se encontra entre aspas por ser uma cena dentro do espetáculo *QDQN* (2012). Com o fim de *QDQN* em Projeto de Diplomação em Interpretação Teatral 2, a cena se desenvolve e se reestrutura. Esta nova obra será diferenciada da anterior (entre aspas) por itálicas e/ou pela data, ou seja, *Branco no Preto* (2013).

1. REFLEXÕES SOBRE MEU PROCESSO INTERPRETATIVO NA CENA “BRANCO NO PRETO” EM *QUEM DISSE QUE NÃO* (2012)

Neste capítulo comento sobre as escolhas em MPAC que acompanharam a turma durante todo o processo de montagem do espetáculo. Pretendo também focar na pesquisa e reflexões sobre meu processo de interpretação, privilegiando a cena “Branco no Preto”. Busco explicitar as decisões que foram importantes para definir qual linha de interpretação optei por trabalhar, e sobre a construção da cena “Branco no Preto”, como surgiu e como se desenvolveu na disciplina PDIT 1.

O processo de criação do espetáculo teve seu início em MPAC no segundo semestre letivo de 2011. Disciplina ministrada pelo professor Marcus Mota e que teve uma extrema contribuição no processo de idealização e estruturação do espetáculo. É nesta disciplina que a turma escolhe o professor Marcus Mota e Alice Stefânia para serem orientadores de *Quem disse que não*. MPAC teve uma grande importância para PDIT 1 e PDIT 2, pois foi nessa disciplina, acredito eu, que a turma tomou as decisões mais importantes e significativas para construir a base do espetáculo.

Em PDIT 1 foi quando o trabalho prático e pesquisas feitas em MPAC começaram a fazer com que o espetáculo se concretizasse. Nesta disciplina, todo o material que havíamos proposto e criado anteriormente passou a necessitar cada vez mais de um aprofundamento e aprimoramento, pois tudo que já tínhamos experimentado estava diretamente relacionado com o que estávamos criando no momento.

1.1 – Importantes decisões rumo à criatividade em Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas

No primeiro dia de aula o professor Marcus nos perguntou sobre o que queríamos criar e montar em nossa diplomação em Artes Cênicas. Em relação à dramaturgia, que foi uma importante decisão, a turma ficou dividida entre duas opções: optar pela montagem de um texto já existente ou criar um a partir de processo colaborativo. Foi criado um pequeno debate onde cada um poderia defender sua opinião e interesse, e entre essas duas opções, processo colaborativo teve um número maior de votos, sendo assim, o escolhido para ser trabalhado já que contemplava a maioria. Apesar de nunca ter participado de um processo colaborativo, o

pouco conhecimento que eu tinha me permitia saber o que eu estava me propondo a fazer. Minha maior vontade ao votar por esse caminho era de experimentar esse processo em que o ator propõe para além da interpretação, podendo pensar também como diretor e dramaturgo. Adélia Nicolete define processo colaborativo em sua dissertação de mestrado na Universidade de São Paulo (USP) como:

O processo colaborativo caracteriza-se pela construção do texto ao longo da montagem do espetáculo. Este se desenvolve a partir da colaboração de todos os integrantes da equipe, desde as pesquisas iniciais até a finalização, sem hierarquia e com interferências mútuas, que não implicam na dissolução das identidades criadoras, mas na sua autonomia e no seu desenvolvimento (NICOLETE, 2005: 05).

Mesmo tendo sido escolhida essa opção, refletindo sobre esta escolha neste semestre (2º/2012 e 2013), acredito que muitas das pessoas que optaram por essa proposta não sabiam ao certo o que realmente era e o que estavam se propondo a fazer, gerando, assim, conflitos ao longo dos três semestres de trabalho. A principal escolha de qual caminho adotar para o espetáculo, neste caso a dramaturgia, precisa ser bem pensada e refletida por todos os envolvidos, sendo um processo que irá gerar um resultado e que nos acompanhará por mais dois semestres consecutivos. Ou seja, em uma turma onde o número de alunos é grande, onde encontramos distintos objetivos, é necessário que todos estejam conscientes e saibam o que estão se prontificando a fazer.

Com a decisão e desafio tomados, nos primeiros dias de aula em MPAC muitos alunos estavam bastante ansiosos. Já estávamos pensando, idealizando e buscando definir o tema principal do espetáculo para iniciar as atividades práticas e pesquisas teóricas. Marcus sugeriu que nós não nos preocupássemos com o tema no início do semestre, assim, seguimos o caminho inverso da turma de MPAC anterior (1º semestre/2011), que havia definido o tema logo no início da disciplina.

Para tentar conciliar as idéias de mais de 20 alunos, Marcus fez à turma algumas perguntas bastante relevantes, assim, poderia identificar o que os estudantes esperavam da disciplina e ansiavam do processo, montagem e espetáculo. Coloquei a seguir algumas perguntas feitas pelo professor retiradas de meu diário de bordo: “Qual a sua diplomação dos sonhos? Qual o melhor projeto de diplomação que você já viu? Você possui alguma habilidade específica que queira incluir no trabalho?”.

Pensando nas respostas para essas e outras perguntas, passamos a realizar uma série de exercícios propostos pelo professor ao longo do semestre. Nestes exercícios tínhamos que

mostrar no que somos melhores em vinte e cinco segundos, quais habilidades específicas nos sentimos mais seguros para trabalhar em cena, fazer uma cena com texto falado, improvisações, entre vários outros. A maioria das perguntas e provocações tinham que ser respondidas por meio de cenas, tendo após as apresentações de todos os alunos uma conversa sobre a cena, onde poderíamos criticá-la.

Algo que foi bastante útil para grande parte da turma neste semestre foi relacionado à análise de cenas, para nós, uma maneira diferente de olhar para a cena, introduzida por Marcus. Em uma aula, o professor pediu aos alunos para criticarem as cenas apresentadas. Ao ouvirem a palavra “criticarem”, alguns alunos estranharam; passaram-me a impressão de entenderem crítica como algo somente negativo. Acredito que ao contrário do que estava sendo entendido por alguns, a crítica era uma forma de analisar a cena apresentada e discutir sobre ela, fazendo observações que poderiam ser boas, ruins e/ou construtivas. Nas primeiras conversas, podia-se notar que as observações feitas pelos alunos eram, em sua maioria, muito pessoais, usando constantemente o verbo “gostar” como base para seus argumentos. Era necessário ter um novo olhar para a cena, que seria partir de um ponto de vista funcional, e não pessoal. Observar se aquilo que está sendo colocado em cena é uma proposta que funciona e condiz com o que a pessoa quer transmitir para a plateia, se é hermético, enfim, expor seu ponto de vista baseado no que foi apresentado e tentar estabelecer um diálogo onde esse possa servir como ajuda e inspiração ao colega de classe. A cena que apresento, por exemplo, terá uma repercussão diferente em cada um, assim a crítica está diretamente ligada à opinião particular, e, um dos intuitos do professor, acredito eu, era fazer com que nós desenvolvêssemos nosso olhar crítico buscando a autonomia e independência em nossas opiniões.

Partindo para as criações de cenas, muitas, desde o princípio, foram sendo criadas com propostas de materiais pessoais, e assim, desdobramentos dessas e outras cenas vieram surgindo com o tempo. Pelas cenas partirem de nós, de nossas vivências e experiências particulares, e já que nossa proximidade como alunos de uma disciplina estava cada vez maior pelo número de encontros semanais, as cenas muitas vezes acabavam reverberando de alguma forma em nossos colegas de turma, e para nós, alunos, cada cena impressionava de uma forma diferente. A diretora, pedagoga e professora da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Beatriz Ângela Vieira Cabral, comenta em seu artigo sobre o processo de subjetivação que este se dá na sensibilização de emoções e troca de conhecimentos dizendo que:

Em experiências teatrais em grupo, o enquadramento, o ponto de vista, ou a perspectiva compartilhada (as nomenclaturas diferem, mas se referem à mesma função) funciona como um fator de intersubjetividade – o grupo partilha o mesmo olhar, o mesmo espaço e o mesmo tempo; como afirma Couchot ao se referir à fotografia, “[...] o Nós dá acesso ao Eu” (2003, p. 29). O que permite este compartilhar que dá acesso ao pessoal e subjetivo, segundo Couchot (2003, p.311), é a dimensão singular do sensorial na arte, que resulta tanto de sua materialidade, quanto de sua imaterialidade, sem a qual não poderia captar o olhar, a escuta e a atenção (CABRAL, 2011: 110).

Assim, até mesmo como exercício, nós tínhamos a intenção de criar cenas a partir da cena de outras pessoas, com aquela que nos identificamos ou com aquela que vemos uma outra possibilidade dramática ou cênica, com o objetivo de agregar um maior número de cenas possível a serem elaboradas conforme o tempo.

Criar cenas partindo de um material pessoal foi um ponto bastante desafiador, pois além de pensar e construir a cena como um todo, envolvendo cenário, iluminação, interpretação e direção, a complexidade era de transformar uma idéia, aquilo que eu sentia ou queria dizer, em cena. Há uma grande diferença entre pensar e fazer. Muitas vezes uma ideia vem à mente e a imaginação contribui para o desenvolver dessa história que acontece dentro de nossa cabeça. Já levantar a cena, propor uma possível dramaturgia e ensaiá-la é bem diferente. A ideia pode estar bem resolvida na cabeça, mas quando tentamos colocar esta em prática, a situação muda de aspecto, podendo ela ser facilitada ou dificultada, mas tendo esse grande desafio de transformar o que nossa mente construiu em uma realização cênica.

A decisão quanto a qual linha de interpretação eu gostaria de trabalhar veio a se definir nesta disciplina após um questionamento e provocação do professor Marcus. A discussão colocada era sobre nossa “zona de conforto”, fazendo assim com que eu perguntasse para mim mesmo: Qual seria a minha zona de conforto? Eu tenho isso? O que posso fazer para trabalhar fora dela? O que tenho vontade de explorar em interpretação e não tive oportunidade? Comecei a me perguntar sempre onde poderia estar minha zona de conforto dentro de cada cena, de cada ação, buscando me desafiar e, assim, tentar fazer algo fora dela. O desafio de ter esse contato com ela, acredito eu, é na percepção do uso de nossas qualidades interpretativas, podendo estas serem provocadas com o objetivo de auto-conhecimento, e isso é algo que cada um deve buscar, tendo como meta no trabalho pessoal de cada ator, a exigência de conhecer seus próprios limites com o propósito de ultrapassá-los. Foi neste período que pude definir qual linha de interpretação eu gostaria de trabalhar durante o semestre. Sempre me interessei pelo trabalho corporal do ator em cena, assim, pensando em ultrapassar meus limites e fugir de minha provável zona de conforto para poder focar ainda

mais neste ponto, optei por não trabalhar com texto falado e utilizar somente meu corpo como meio de comunicação com a plateia.

Marcus, durante o semestre, foi conduzindo a turma por várias experimentações práticas, diferentes exercícios, e, sem percebermos, a partir de um certo momento, nós estávamos trabalhando um tema em comum. O professor observou que ao longo de todo o semestre, a turma como um todo estava se negando por ser uma turma tão grande; os alunos estavam se negando entre si; negando a proposta de pesquisa do processo colaborativo. Dessa forma, o que mais estava em jogo e refletindo nas cenas era o tema “negação”. Após o comentário do professor, tendo uma maior noção do tema que estávamos propondo, passamos a trabalhar com um foco maior utilizando esta referência na criação de cenas.

O semestre proporcionou uma profunda imersão na prática criativa de cenas, espaço onde tivemos oportunidades para arriscar e explorar várias experimentações. Alguns alunos com a vontade de não interromper o processo, utilizaram o recesso de férias no verão de 2012 para seguir com as experimentações práticas, já emendando MPAC em PDIT 1, aproveitando assim o máximo de tempo possível. A minha prática na proposição e criação de cenas foi um momento onde pude experienciar diferentes sensações, vontades, propostas e colocar ideias e concepções como artista em execução.

Ao nos reunirmos em janeiro de 2012, passamos a propor e criar novas cenas e apresentar aquelas que por algum motivo não apresentamos no semestre anterior. Aproveitei esse espaço para experimentar, principalmente, a criação com o foco em depoimentos pessoais. As reuniões nos renderam algumas cenas e desdobramentos que acabaram entrando no espetáculo, assim, os encontros foram bastante proveitosos para quem cedeu parte de suas férias para o trabalho.

Na disciplina PDIT 1, como éramos 20 alunos estudando teatro em uma universidade, cada um tinha que ter uma cena de destaque para ser avaliado pelos professores-orientadores da disciplina e por uma banca no final do semestre após as apresentações. Assim, cada um tinha que, de certa forma, correr atrás de sua cena o quanto antes, já que a escolha foi criar a partir de nosso material pessoal. Era necessário que não pensássemos somente na produção de cenas individuais, tínhamos que nos atentar e fazer proposições também para cenas em grupo. Como já mencionado, o desdobramento de cenas foi um trabalho constante, onde a troca de informações, mesmo que indiretamente, nutriam e estimulavam outras pessoas. Cenas que a princípio eram individuais tornaram-se com o tempo cenas de grupo, coletivas.

Em nosso processo colaborativo, a participação de uma específica parte da turma era notável no crescimento da peça devido à preocupação com o espetáculo por inteiro; assim, a cooperação e dedicação desta parte não se resumia somente à sua cena individual, mas à todo o espetáculo. Em *QDQN*, tive a oportunidade não só de interpretar, mas também cantar e tocar um instrumento musical (*didgeridoo*), experiências que, até a data que entramos em cartaz em junho de 2012, passei poucas vezes.

Mesmo tendo participado de diferentes cenas em *QDQN*, pretendo focar na descrição de minha pesquisa prática interpretativa na cena a qual acredito que pude contruibuir mais: “Branco no Preto”. A cena é o processo e resultado onde minha dedicação foi maior. Acredito que deve ter sido pela identificação com o tema, pela cena ter sido uma proposta minha e onde me senti mais cobrado na interpretação, roteirização e encenação.

1.2 – Criação da cena “Branco no Preto” em Projeto de Diplomação em Interpretação Teatral 1

“Requer uma profunda intuição para compreender que as ideias do homem, visões e concepções, em uma palavra, a consciência do homem, muda com toda mudança na condição de sua existência material, em sua relação social e em sua vida social?”
Karl Marx e Friedrich Engels

A cena é um desdobramento de um exercício feito pela aluna Tuanny Araújo, apresentada no processo de criação de cenas em MPAC, com o tema “negação”. Na cena, cinco folhas de papéis brancos espalhados pelo chão e, escrito em cada folha, uma letra grande e visível, formando assim a palavra “NEGRA” e, caso fosse alterada a ordem das letras, o tema do espetáculo da turma, “NEGAR”. Estranhamente ela tentava dançar, fazendo algumas posições que me remetiam ao balé em cima das folhas, até que um pequeno deslize levava a sua queda. Levantava-se, começava a dançar e a cair novamente, e isso se repetia por um tempo.

A proposta me fez refletir sobre alguns pontos aos quais, depois de uma conversa com a aluna, vi que ela não tinha pensado que os alunos poderiam entender de outra forma. Acredito que isso é algo que sempre estará presente na profissão de quem trabalha no teatro. Por mais que o discurso esteja claro para quem interpreta, para quem dirige, isso não significa

que cada espectador vai entender da maneira esperada. Quanto mais nítidos estiverem nossos entendimentos, objetivos e discursos da cena, maior é a probabilidade de fazer com que o público possa acreditar e entender o que queremos, mas ao apresentarmos uma cena para uma audiência, o discurso está sujeito a mudanças por cada um que assiste. No texto de Luís Alberto Brandão Santos, professor da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), encontramos um trecho onde o autor comenta sobre essa questão da troca entre intérpretes e espectadores, o que ele chama de atuação mútua:

Há, no teatro, não apenas o movimento que vai da cena até o espectador, mas um outro movimento, que vai do espectador para a cena. Assim, em função da presença dos corpos, a participação do espectador não consiste apenas em completar a cadeia de significação gerada pela obra-cena, pois se trata de uma participação que afeta a própria obra. Se é inegável que o papel de qualquer leitor é sempre ativo, já que o sentido de um texto pressupõe sua recepção, é preciso lembrar que no teatro a atividade do leitor-espectador pode ser, de uma forma ou de outra, absorvida pelo texto-cena, afetando, assim, o ponto de partida da produção do sentido. Desse modo, não apenas o sentido da obra modifica-se em função do espectador, mas a própria obra também se modifica (SANTOS: 281).

O questionamento sobre ser uma mulher negra tentando dançar balé clássico foi a maior questão que vi na cena de Tuanny. Assim, conversamos sobre a cena em uma tarde e fiquei durante o semestre da disciplina MPAC buscando estímulos para criar um roteiro a partir do material que eu tinha visto, e onde eu poderia acrescentar minha contribuição, o que eu queria falar por meio da cena. Pensando na criação de roteiro, personagem e sua construção corporal, associei o entendimento de criar ao do ator, diretor e autor russo Michael Chekhov, que escreve em *Para o ator* que “criar, na acepção real, significa descobrir e mostrar *novas* coisas” (2003, 32). Com essa citação, passo a entender melhor o sentido que podemos atribuir a criar dentro do teatro.

Na disciplina PDIT 1, trouxe a proposta de uma nova cena que partia da proposta de Tuanny e acrescentava o meu ponto de vista. Como ainda estávamos em período de experimentações, criamos a cena juntos, e passamos a ser, além de ator e atriz, autores e diretores de nós mesmos. Fechamos o roteiro após algumas mudanças e passamos a ensaiá-lo com o fim de apresentar a proposta para a turma, pois achávamos que a cena cabia dentro do tema do espetáculo.

Depois de apresentarmos a cena para a turma, tivemos uma pequena conversa onde algumas pessoas deram suas opiniões sobre o que acharam da nova proposta. A cena apresentada em *Quem disse que não* foi uma parte da que tinha sido mostrada em aula. Eu e

Tuanny tínhamos pensado em um final diferente do que apresentamos no Teatro Plínio Marcos. Após a mulher se encontrar toda pintada de branco, entrava outro homem com diferentes características do anterior, e este se pintava de preto para confortar a mulher. Mas este final não ficou, pois não foi aceito pela turma e também, após a negação, não tentamos modificar ou aperfeiçoar a fim de que realmente permanecesse.

O espetáculo tinha dezesseis alunas e quatro alunos, totalizando vinte em cena. Independente desse contraste, observei que durante o processo, a violência masculina foi abordada tanto pelos homens quanto pelas mulheres, destacando-se entre os temas discutidos nas cenas. Entre violências verbais e físicas, os homens estavam assumindo um papel único de opressores, consequentemente, as mulheres como vítimas oprimidas. Contrário a imagem que eu gostaria que os homens tivessem, a proposta do antigo final da cena “Branco no Preto” tinha a expectativa de dar ao homem outro caráter, contrastando com os outros indivíduos que eu estava interpretando ao longo do espetáculo e contestar a imagem que estava se reproduzindo e repetindo com frequência nas relações entre homens e mulheres. Além de ter a intenção de mudar a imagem do homem, também tínhamos a vontade de mudar a imagem da mulher oprimida. Nas cenas que participei, incluindo essa, os homens pareciam ter somente essas características de opressores, misóginos e perversos – o que foi ressaltado na leitura da banca, que também questionou a presença cênica dos quatro atores.

Houve por um momento durante o processo uma dúvida em como poderíamos classificar o que e quem estávamos interpretando. Dessa forma, um outro ponto observado em aula foi que estávamos trabalhando com figuras. Parecia, ao ouvir algumas pessoas comentando, que a figura não precisava de tanto trabalho quanto a personagem. Após a observação, eu estava um pouco em dúvida em qual seria a diferença de uma figura para uma personagem. Segundo o francês Patrice Pavis,

Em francês clássico, a figura é o aspecto e o comportamento de uma pessoa. [...] A figura designa um tipo de personagem sem que seja precisado de que traços particulares essa personagem se compõe. A figura é uma forma imprecisa que significa mais por sua posição estrutural que por sua natureza interna (como o termo alemão *Figur*, ao mesmo tempo silhueta e personagem). A figura, como o papel e o tipo, reagrupa um conjunto de traços distintivos bastante genéricos. Ela se apresenta como uma silhueta, uma massa ainda imprecisa e que vale sobretudo por seu lugar no conjunto de protagonistas como ‘forma de uma função trágica’ [...]. (2011: 167).

Passando a ter uma melhor compreensão sobre o que estávamos trabalhando, pude direcionar melhor a criação de figura que interpreto em “Branco no preto” e dialogar melhor com o foco no trabalho de expressividade corporal.

A cena foi um espaço onde pude experimentar o trabalho de criação e construção da figura com a base, principalmente, em meu material pessoal. Desde pré-adolescente, quando passo a estudar e ter mais conhecimento sobre preconceitos em geral, começo a notar alguns comportamentos estranhos por parte de minha família e amigos de familiares no que se refere especificamente aos negros; preconceito racial. Convivendo há anos sendo cúmplice disso, reparo em alguns membros de minha família e em seus amigos a rejeição e asco quanto aos negros; o que, para mim, é muito triste e decepcionante, simplesmente pelo fato de ver alguém que você admira tanto ter uma opinião tão terrível quanto a pessoas que nem sequer conhecem e os julgam pela maior quantidade de melanina.

Algo que sempre me incomodou muito e que foi um dos maiores motivos, se não o maior, a propor esse tema e figura na cena “Branco no Preto” foi ter que ouvir durante anos expressões como “Tinha que ser **preto!**”, “Quando o **preto** não caga na entrada, o **preto** caga na saída!”, “Se vou às compras, não posso ser atendida por nenhum **preto**, não consigo, tenho nojo”. Convivendo com o desconforto de ouvir essas frases inúmeras vezes por esse grupo de pessoas citadas anteriormente, tinha a intenção de mostrar a eles os seus “alter ego”, seus próprios comentários, preconceitos e repulsas espelhados em uma figura com os pensamentos e comportamentos tão primitivos quanto. A cena busca colocar explicitamente o preconceito de um branco em relação a uma negra procurando sua transformação física para saciar seus princípios e prazer. Por ter essas “sugestões” ao longo dos anos, estas me serviram como um estímulo criativo para a construção da figura criada por mim para a cena. Joseph Chaikin comenta sobre essas influências que são absorvidas por nosso corpo e que passam a fazer parte de nós dizendo que “Nossa memória é como um porão que armazena todas as pessoas que já conhecemos e nós nos tornamos elas. As pessoas que nós conhecemos não estão mais do lado de fora de nós” (CHAIKIN, 2006: 14).

O ator e diretor Lee Strasberg afirma que o ator pode criar a partir de seu próprio material pessoal (STRASBERG *apud* HODGE, 2000: 08). Ao estar criando uma figura a partir de meu material pessoal, o estudo começa a partir de minha observação e análise sobre eu mesmo, fazendo com que eu me pergunte quem sou, de onde venho, o que quero, qual meu passado, entre outras. Não consigo formular uma resposta direta e objetiva para responder a

estas perguntas, mas acredito que a resposta para algumas delas podem estar em “Branco no Preto”.

A construção da figura da cena foi uma experiência diferente de outras que pude experienciar. Antes de criá-la, já tínhamos um roteiro que servia como base para nossos ensaios, e como este foi escrito por nós, o que me deixava confuso era o fato de ter mais conhecimento sobre a cena do que da própria figura. O comentário de Chaikin pode esclarecer essa minha confusão ao dizer: “Aqui as ideias na peça são tão importantes ao entendimento do ator quanto para a motivação interior de sua personagem” (2006: 61). Nós tínhamos pré-definido algumas ações que a figura teria, embora ainda sem saber ao certo quem ou o que era essa. Mesmo tendo alguns princípios de construção para a figura estabelecidos, eu ainda não sabia como era seu caminhar, sua postura corporal, sua voz, mas já com alguns pequenos detalhes, como ausência de rosto, acredito que foram essenciais para a elaboração corporal. Um dos maiores interesses que tenho em interpretação teatral é sobre o corpo em cena. Mais precisamente na construção corporal da personagem, e qual caminho é trilhado para este ser guiado, como algum método ou técnica específica, partituras físicas e corporais, ações físicas, coreografias ou repetições.

Uma das primeiras definições que estabeleci foi a ausência de rosto. Perguntava-me: “Se eu retirar o rosto desta figura, o que terei para mostrar ao público?”. Meu torso, braços e pernas. E era isso o que eu também queria, ter o foco em buscar uma maneira de como este corpo poderia se expressar com a ausência de expressões faciais. Outro motivo é que a falta de um rosto, coberto este por um tecido branco, pudesse sugerir ao público que qualquer outro rosto pode pertencer àquele corpo, se a carapuça servir. A procura por deixar a face neutra era também para criar uma diferenciação das outras figuras que eu tinha em *Quem disse que não*.

Ainda em MPAC, o professor Marcus fez uma significativa observação e que foi muito útil para minha criação, além de ter sido de fundamental importância para a definição do construção corporal da figura que eu viria a trabalhar em PDIT 1. Estávamos, na produção em grupos, trabalhando em algumas cenas com um material que poderia ser relacionado à mitos gregos, como por exemplo, o mito de Narciso e o da caixa de Pandora. Acreditando que a figura que estava sendo criada não era totalmente humana, minha pesquisa em busca deste corpo foi por referências que me remetessem a uma corporeidade mais animalesca. A compreensão por um corpo que era meio humano e meio animal, levou-me a identificar a figura com o mito de Minotauro. A apropriação deste mito fez com que eu pudesse

estabelecer uma criação onde a divisão de meio homem e meio animal não pertence só ao corpo, mas também à mente e ao comportamento.

Com a influência da nova corporeidade do Minotauro, ainda sentia que eu precisava de mais estímulos, de mais elementos para me ajudar na construção da figura já que eu não encontrava uma motivação interior para poder agir conforme as ações. Dessa forma, com a ajuda dos professores-orientadores e minha colega de cena, passamos a pensar em quais outros elementos poderiam ajudar como base para a criação de motivações interiores. A busca era encontrar estímulos visuais ou históricos que ajudassem a justificar e completar as ações. Meu desejo por estes estímulos visava obter detalhes que pudessem servir de material para completar de forma mais orgânica as ações que estavam definidas. Retratar a violência física cometida por um feitor com uma escrava negra sendo seu objeto de prazer e obsessão. Um sacerdote que abusa sexualmente de uma negra mesmo esta sendo considerada por ele um elemento profano. E Ku Klux Klan (KKK), comunidades homofóbicas, antisemitas, e, principalmente, racistas, que aterrorizavam populações espancando, torturando e assassinando milhares de homens e mulheres durante décadas.

Do mesmo modo que encontro o mito de Minotauro como inspiração, baseio-me em algumas características específicas de alguns personagens e temas que encontro em alguns filmes⁴ como *A cor púrpura* (1985), *Mississippi em chamas!* (1988), *Assédio* (1998) e *Histórias Cruzadas* (2011). A história sobre o dia 12 de maio, dia da escrava Anastácia, serviu para me inspirar na construção da apropriação de elementos do feitor. Quanto ao sacerdote, escolhi o caso do monsenhor William Lynn, acusado de encobrir outros sacerdotes de sua arquidiocese após abusarem sexualmente de menores de idade.⁵ A referência quanto ao KKK vem dos filmes citados acima (ver Anexo, páginas 49 e 50).

Sugeri, a modo de experimentação, que agregássemos verbos às ações. Ao trabalhar com o verbo, podemos ter a impressão de consistência, concreto, palpável e que pode completar melhor os objetivos, simplesmente pelo fato de conter dentro de uma única escolha infinitas utilidades, fornecendo assim um leque maior de possibilidades para agir em cena. A construção corporal tem como principal elemento a inspiração no mito de Minotauro. Esta inspiração passa a prevalecer durante todas as ações, independente do elemento atribuído à

⁴ Respectivamente, direção de Steven Spielberg, Alan Parker, Bernardo Bertolucci e Tate Taylor.

⁵ [online] Fonte internet. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2012/05/18/us/sex-abuse-trial-of-philadelphia-msgr-william-lynn.html?_r=0>. Acessado dia 22 de Janeiro de 2013.

ação. Assimilando as características das influências e elementos às ações, podemos observar as associações do trabalho desenvolvido com os verbos:

Ações	Elemento(s) de
Tocar música	Sacerdote
Reconhecer corpo e levantar mulher do chão	Sacerdote
Pegar	Sacerdote e Feitor
Rasgar blusa	Feitor
Trazer objetos de pintura e pintar	Ku Klux Klan

Quadro 1. Título: Verbos nos elementos. Fonte: (quadro elaborado pelo autor).

Apesar de ter definido cada elemento para as ações, com o tempo e apropriação destes como um todo, os elementos passaram a se cruzar e interferir uns nos outros, fazendo com que eu pudesse encontrar um maior fluxo nos movimentos e uma melhor definição corporal. Na busca de preencher as ações com estímulos visuais e históricos apropriados e que seriam correspondentes à minha figura, Joseph Chaikin foi especialmente útil ao comentar que

Quando um ator responde à um estímulo imaginário, ele mesmo escolhe e modela esse estímulo. Ele tem o potencial de um contato profundo com esse estímulo, desde que é particularmente escolhido. Esse contato traz energia para o uso do ator (2006: 08).

Em alguns ensaios, os alunos da disciplina perguntavam para mim e Tuanny qual texto que iríamos trabalhar na cena. Quanto à figura que interpreto na cena, eu já havia pensado sobre isso anteriormente, mas com os ensaios e passando a conhecer, descobrir e identificar melhor essa figura que eu buscava, cheguei à conclusão de que esta não tem fala, ela não tem uma linguagem oral, sua emissão vocal se restringe à sons e grunhidos. E como não há um texto falado, a atenção no trabalho de ter o corpo como elemento de expressão deve ser redobrada, já que o torso, braços e pernas são os únicos meios de comunicação diretos com o espectador.

1.2.1 – Início da transformação da cena “Branco no Preto” (2012) para Branco no Preto (2013)

Semanas antes do fim da disciplina PDIT 1, os dois professores do Departamento de Artes Cênicas, Fernando Villar e Rita de Almeida Castro, integraram a banca de avaliação do espetáculo e da interpretação dos alunos. Marcus Mota e Alice Stefânia, orientadores de *QDQN*, puderam analisar, além do espetáculo e das interpretações, o processo e desenvolvimento individual de cada aluno durante a disciplina. Por ser uma turma com vinte alunos, a avaliação aconteceu em cinco dias. No primeiro dia, cada um da turma comentou em dez minutos sobre seu próprio processo interpretativo, e tivemos uma avaliação geral do espetáculo pela banca. Nos outros quatro dias, a turma dividiu-se em grupos específicos das cenas de *QDQN* para a banca poder avaliar mais precisamente cada cena e aluno no resultado da disciplina.

Relacionado especificamente à minha avaliação pela banca, tive um retorno muito relevante e que me fez refletir sobre decisões que foram tomadas no processo e repensadas para a continuação na próxima disciplina. Dentre várias observações pertinentes feitas pela banca, gostaria de comentar principalmente sobre duas que tiveram uma grande importância para a continuação do trabalho da cena “Branco no Preto”. Um ponto comentado pela professora Rita Castro foi sobre a constante característica de opressor que as figuras que trabalhei tinham ao se relacionar com as mulheres. Caso a turma cumprisse a temporada em PDIT 2, esse era um ponto que eu queria e que precisava mudar de alguma forma, principalmente na cena “Branco no Preto”. O professor Fernando Villar comentou detalhes que, se observados e reensaiados, poderiam acrescentar novas qualidades à minha interpretação. Um dos comentários específicos foi de que, em alguns momentos, o apoio de meu pé no chão não estava correspondendo com o resto do corpo da figura, criando assim um contraste desnecessário. Esta foi uma determinante observação que me intrigou e que me fez enxergar a necessidade de direcionar um foco ainda maior no que eu me propus a fazer, já que o trabalho corporal não estava correspondendo às minhas expectativas e objetivos.

A avaliação que tivemos da banca sobre “Branco no Preto” em *QDQN* foi bastante útil para a reconstrução da cena. Esse retorno foi importante para revermos todo o conteúdo que estava em cena e uma nova chance de reconsiderá-los. As críticas ajudam em alguns casos, e em outros, podem atrapalhar. Em algumas conversas com Tuanny, as vezes nos percebemos querendo alterar algum detalhe em função dos retornos críticos, e não da necessidade da cena em si. A crítica é um olhar de fora que, mesmo tendo sua importância, é necessário filtrar seus comentários, analisá-los, e ver como estes podem contribuir para o crescimento da cena. Com

as avaliações e retornos críticos que tivemos da cena em *QDQN*, optei por seguir a ideia e caminho do diretor do Open Theatre:

O primeiro estágio é aceitar as críticas incondicionalmente, deixando você, assim, aberto para total consideração destas. O segundo estágio é considerar a crítica ceticamente e considerar se esta está no caminho de sua direção. O terceiro estágio é destituir totalmente a crítica da consciência, já tendo assimilado o que for que seja válido em seus esforços (CHAIKIN, 2006: 84).

Discutimos quais pontos necessitavam mudar, o que achávamos que funcionou, o que foi mal entendido, o que poderíamos melhorar, em que parte o que queríamos dizer estava confuso, em qual momento fiz alguma ação que não correspondia à minha figura, enfim, o que foi analisado e criticado e o que poderíamos fazer para melhorar esses pontos já que “O material levantado retoma para a reflexão do grupo e elaboração final do espetáculo – o que não impede que haja modificações no decorrer das temporadas, inclusive por conta da relação público-cena” (GUINSBURG, 2009: 279-280).

Com o retorno e críticas desta cena, analisamos, eu e Tuanny, se alcançamos ou não nossos objetivos. Nosso próximo desafio seria buscar melhorar os pontos criticados e levantados pela banca avaliadora, comentários de outras pessoas e nossa própria percepção do que a cena apresentada nos trouxe. No capítulo 3, comento sobre a nova proposta da cena dentro da disciplina PDIT 2; o trabalho com a expressividade corporal com o objetivo de alcançar um estado de presença cênica, e, sobre as modificações na reconstrução da cena *Branco no Preto*.

O trabalho que pude desenvolver nas disciplinas MPAC e PDIT 1 me incentivou na escolha do tema e subtemas desta monografia, pois eu tinha vontade de me aprofundar mais na interpretação com foco no corpo expressivo. Desta forma, no próximo capítulo, pretendo esclarecer melhor a relação que faço de presença cênica com ação física e energia, ligando-as ao meu trabalho de expressividade corporal dentro da cena *Branco no Preto*.

2. ELEMENTOS PARA A PRESENÇA CÊNICA

Ao ler sobre presença cênica em *The Stage Presence* (GOODALL, 2008), *The Presence of the Actor* (CHAIKIN, 2006) e *A Dictionary of Theatre Anthropology: The secret art of the performer* (BARBA e SAVARESE, 2006), pode-se observar que cada autor relaciona diferentes aspectos e características para buscar definir esta qualidade interpretativa. Jane Goodall descreve que presença cênica é questionada para além de quaisquer técnicas, e pode estar relacionada à algo poderoso, talvez transcendente ou mágico (2008: 17). Joseph Chaikin, ao dizer que presença é algo que alguns atores têm e outros não, define que esta “é uma qualidade que faz você se sentir como se estivesse ao lado do ator, não importando onde você está sentado no teatro” (2006: 20). Eugenio Barba e o autor Nicola Savarese descrevem presença como um dom que o ator tem, resultado de uma irradiação e organicidade presente em seu trabalho de interpretação (2009: 210-214). O ator, diretor e pesquisador Constantin Stanislavski relaciona presença ao que ele chamava de “charme no palco”, carisma, magnetismo, atração e um “estranho encanto” (GOODALL, 2008: 17). Ao observar as diferentes visões e características atribuídas por cada autor, acredito que também necessito agregar algo à presença cênica que procuro estudar, para, assim, poder contribuir no aprofundamento em meu trabalho interpretativo em *Branco no Preto*.

Para Luís Otávio Burnier, podemos agrupar o entendimento de presença aos elementos energia, precisão e organicidade (2009: 49). Presença cênica, segundo Chekhov, pode vir a ser o resultado de um trabalho físico, com o foco, principalmente, em irradiação e energia, como podemos observar em seu comentário:

Realizado o movimento, não corte abruptamente o fluxo de energia gerada do centro mas deixe que ela continue fluindo e irradiando por algum tempo além das fronteiras de seu corpo e no espaço a sua volta. [...] Essa energia deve não só preceder cada um de seus movimentos mas também *seguir-lo* [...]. [Assim,] você experimentará cada vez mais aquele forte sentimento que pode ser designado como a *presença* do ator no palco (2003: 09).

Michael Chekhov, descreve em seu livro *Para o ator* uma série de exercícios utilizando a imaginação para conectá-la ao corpo, tendo como um dos focos o trabalho energético corporal. O autor e professor francês Jean-Pierre Rynngaert, autor de *Jogar, Representar*, também relaciona presença cênica à energia e irradiação, afirmando que

A presença é uma qualidade misteriosa e quase indefinível, sobre qual os jurados de admissão nas escolas de atores talvez cheguem a um acordo,

apesar de ficarem embaraçados para definir os critérios que permitem reconhecê-la. Ela não existe sempre pelas características físicas do indivíduo, mas sim em uma energia vibrante, da qual podemos sentir os efeitos mesmo antes de ator agir ou tomar a palavra, no vigor de seu estar no lugar (2009: 55).

Stanislavski considera que ações físicas são um dos principais elementos de interpretação do ator, capazes de tornar seu personagem mais verdadeiro e crível:

uma série de ações simples, físicas e realistas são capazes de emprestar (...) a vida de uma alma humana a um papel. (...) A questão fundamental não se encontra nestas ações triviais e realistas, mas em toda a sequência criativa, desencadeada em decorrência de tais ações físicas (STANISLAVSKI, 2001: 04).

Para Grotowski, ação física se caracteriza por partir do centro interior do ator; desta forma, pode-se adquirir uma maior organicidade na execução da ação. O diretor polonês diferencia gesto e movimento de ação física, e afirma que a diferença entre estes está na qualidade do conteúdo e no modo de desempenho da ação: “cada ação física pode ser colocada em uma forma, em um ritmo, seria dizer que cada ação física, mesmo a mais simples, pode vir a ser uma estrutura, uma partícula de interpretação perfeitamente estruturada, organizada, ritmada” (GROTOWSKI, 1988).

Nas relações com presença cênica estudadas nesta monografia, para Denise Stoklos, energia é o meio de comunicação com o espectador; a troca de energias entre ator e espectador acontece quando estes se encontram em uma zona de turbulência, termo discutido por Ferracini. A ação física, segundo Stanislavski, é o resultado de uma ação mental, interior; e, para Grotowski, “ação é alguma coisa mais, porque nasce no interior do corpo” (GROTOWSKI, 1988). Devido ao meu foco de interpretação ser na expressividade corporal para *Branco no Preto* (2013), acredito que energia e ações físicas são aspectos fundamentais da presença cênica e poderão me auxiliar no novo processo. Tendo estes elementos amplos conceitos e princípios, meu próximo passo é encontrar que tipo de energia e que tipo de ação física pretendo abordar como estudo teórico e prático.

2.1 - Energia

“Para um ator, ter energia significa saber como modelá-la.”
Eugenio Barba

No *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, pode-se encontrar várias definições, adjetivos e conceitos relacionados à energia, como atômica; calorífica; cinética; permuta; repouso; interna; livre; nuclear; potencial, radiante e térmica (FERREIRA, 1975: 524). A forma de energia que procuro investigar neste trabalho é a energia que é produzida, trabalhada e lapidada pelo ator, a energia cênica, diferente das citadas anteriormente, mas com muitos pontos em comum que podem se relacionar, como na energia radiante “[...] que pode ser transmitida de um ponto a outro do espaço [...] propagando-se como onda”; energia potencial, que é a “energia de um corpo, ou de um sistema de corpos, a qual só depende da posição do corpo ou da configuração do sistema”, e, energia cinética, “energia que um corpo possui por estar em movimento” (FERREIRA, 1975: 524). Podemos observar que nos três exemplos, energia está associada a dois pontos, corpo e movimento, que serão abordados nesta pesquisa por também estarem diretamente ligados ao outro subtema desta monografia, ações físicas.

Com o comentário de Guy Brown, professor de bioquímica celular da Universidade de Cambridge, podemos relacionar as energias radiante, potencial e cinética à bioenergia, por serem fabricadas em nosso interior tendo em vista que estas podem se transformar em energia cênica:

Nossas células são energizadas por enormes campos elétricos conduzindo correntes de carregadas partículas através de uma miríade de minúsculos fios. [...] O ritmo é inimaginavelmente frenético, as forças elétricas são colossais e as faíscas ameaçam a vida (BROWN *apud* GOODALL, 2008: 24).

O diretor e autor italiano Eugenio Barba coloca que a energia do ator apresenta-se em como ele a trabalha enquanto interpreta, como fica imóvel, como movimenta-se e como se expressa, portanto, “Energia é uma temperatura-intensidade pessoal, que o ator pode individuar, despertar e modelar” (2009: 103). O ator precisa investigar em seus processos criativos quais são os meios mais adequados para conseguir despertar em seu corpo um outro estado energético, e com a produção de energia corporal, transformá-la em energia cênica.

Energia, assim como presença, é algo que todos tem, a diferença está na qualidade desenvolvida e treinada em ensaios para poder chegar a um determinado resultado. O modo como é usada e trabalhada em cena é um fator de grande diferencial nas interpretações. A energia que o ator coloca em cena não está associada ao excesso de atividades musculares e mentais, mas a algo que acontece em seu interior, em níveis extremos que, conseqüentemente, irão emergir, irradiar de seu corpo, e por mais que seja invisível, é uma energia que o público sente e vive junto com o ator que “dilata a sua presença e conseqüentemente dilata a

percepção do espectador” (BARBA, 2009: 103). O ator, ao dilatar sua percepção e sentidos corporais, e consequentemente sua presença, é capaz de fazer com que o espectador tenha uma maior sensibilização de seus sentidos através da irradiação, criando e estabelecendo, assim, um maior vínculo com a personagem. É necessário que a presença cotidiana seja transformada e dilatada para nossa interpretação por meio do controle de energia, desde, por exemplo, o uso da respiração: ela é utilizada pelo ator para converter o uso de sua energia diária para aplicá-la na cena como algo mais potente e proposto conscientemente (GOODALL, 2008: 20).

O diretor do Odin Teatret utiliza dois termos em latim, usados na antropologia teatral como *anima* e *animus*, para falar de dois específicos tipos de qualidades de energia. *Anima* é a energia suave e *animus* é a energia vigorosa. Essas são energias que podem estar presentes no corpo do ator e co-existem. Seria equivocado tentar associar qualquer uma dessas duas energias tanto ao feminino quanto ao masculino, pois estas forças tem suas concepções independente do gênero. Por ambas estarem presentes ao mesmo tempo, cabe ao ator estabelecer um equilíbrio entre as duas, com técnicas e treinamentos específicos desenvolvendo “suas habilidades para moldar sua energia [... tornando] possível para muitos atores fascinar e surpreender, contradizendo o estereótipo masculino-feminino” (BARBA, 2006: 76).

No que se diz respeito a como produzir energia corporal, Barba e Burnier são alguns dos que discutem sobre a criação de um jogo de tensões onde o resultado é o encontro de um corpo diferenciado do nosso cotidiano. Sabendo que “A técnica extra-cotidiana do performer, sua presença cênica, deriva de uma alteração de equilíbrio e postura básica, a partir do jogo de opor tensões que dilatam as dinâmicas corporais” (BARBA, 2006: 78), técnicas são desenvolvidas e exercícios são criados com o fim de auto-descoberta e autonomia. O corpo em um estado extra-cotidiano é a diferente percepção e consciência sensitiva utilizada pelo ator em cena, em ação. O termo do corpo “extra-cotidiano”, utilizado por Barba, é diferenciado do uso de nosso corpo usual, buscando, através de treinamentos e técnicas, estratégias que nos permitam alcançar outros estados físicos e mentais, diferentes energias e sensações: “Para encontrar as técnicas corporais extra-cotidianas, o performer não estuda fisiologia. Ele(a) cria uma rede de estímulos exteriores para a qual ele(a) reage com ações físicas” (BARBA, 2006: 17). O alongamento muscular, aquecimento corporal e vocal, vestir o figurino e se maquiar, passar o texto e marcações antes de entrar em cena, são

alguns fatores que também podem nos levar a um estado psicofísico que se diferencia de nosso corpo cotidiano.

Ao colocar meu corpo em cena, preciso estar ciente de minha movimentação, meus objetivos e como meu corpo está presente. Este deve estar por completo. O ator deve ser o mais consciente possível de seu corpo em cena, sabendo guiá-lo e orquestrá-lo com o fluxo corporal energético e mental em uma frequente sintonia. O teatro não chama de *ki-hai* o termo para denominar e relacionar energia com o ator, que significa “o profundo acordo (*hai*) do espírito [...] com o corpo” (BARBA, 2006: 75).

Dentre as referências que é possível encontrar sobre energia e suas ramificações, pretendo buscar primeiramente minha energia cênica interior e criadora, para assim, poder usufruir desta como um elemento concreto e palpável do qual eu tenho controle, a fim de transformá-la e modelá-la à necessidade da cena. Acreditando que a energia cênica pode ser modelada, estudando melhor cada movimentação que será realizada em cena, pretendo aplicar o conceito das energias *anima* e *animus* e utilizá-las como um princípio para uma melhor presença cênica que também demanda uma melhor execução das ações físicas. Tendo um maior conhecimento sobre qual energia pretendo trabalhar, meu próximo passo é investigar qual ação física pretendo abordar.

2.2 - Ações Físicas

Para Stanislavski, as ações físicas são o resultado de processos interiores que, por terem um objetivo determinado, acabam por ser externalizados já que “no teatro toda ação deve ter uma justificação interior, deve ser lógica, coerente e real” (STANISLAVSKI, 2011: 76). Não podemos pensar em corpo sem relacioná-lo à mente; estes estão diretamente conectados e são dependentes um do outro. O diretor russo traz em seu livro *A Preparação do ator* a afirmação de que uma ação física só pode existir se houver uma ação mental; toda ação, necessariamente, precisa ter um propósito, uma razão para ser feita (2011: 65). O objetivo e razão para a realização de qualquer ação física tem a relação com o exterior, não é algo totalmente pessoal e interno. Assim, com base nos conceitos de Stanislavski,

Temos então um primeiro esboço conceitual de ação física: um fluxo muscular-nervoso com total engajamento psicofísico em conexão ou com algo externo (seja objeto, espaço, outro corpo (ator ou espectador), imagem,

e mesmo outra ação física) e que é formalizada, estruturada, ritmada, enfim, codificada no tempo-espaço (FERRACINI, 2009: 125).

Barba e a atriz e professora Maria Ângela Machado são alguns dos que utilizam o termo “corpo-mente” para enfatizar que um é dependente do outro e que na interpretação o corpo não pode ser dissociado da mente. No comentário de Barba, podemos observar que a ação física, além de ser consequência da ação interior, do pensamento, é também o ponto em que estes permanecem juntos durante toda a ação física:

Existe um aspecto físico do pensamento, uma maneira particular de mover-se, de mudar de direção, de saltar: o seu “comportamento”. A dilatação não pertence ao físico, mas ao corpo-mente. O pensamento deve atravessar a matéria tangivelmente, não apenas manifestar-se no corpo em ação, mas atravessar o óbvio, a inércia, o que surge automaticamente na nossa frente, quando imaginamos, refletimos, agimos (2009: 139).

Machado cita algumas observações e apontamentos sobre os estudos de Antonio Damásio para entender melhor esta relação entre corpo e mente, e entender os possíveis caminhos da ação interior à ação exterior:

Segundo seus estudos, Damásio aponta para o fato que a emoção e sentimento são as formas primeiras de relação de um organismo com o mundo. Nesta relação, o organismo se relaciona com um objeto ou uma situação. A emoção indica ao organismo a existência desse objeto ou situação. A emoção faz a ponte entre o objeto externo e o organismo. O organismo é dotado de um mecanismo de regulação homeostática cuja função é manter a estabilidade interna dele. Assim a emoção desencadeada no organismo na sua relação com o objeto/situação externa desestabiliza o organismo, instigando-o a gerar uma reação adequada naquela situação. A emoção gera estados corporais em reações físicas passíveis de serem percebidas por um observador externo (2008: 02).

Com essa mesma linha, o trabalho de Stanislavski a respeito das ações físicas resulta na união da mente com o corpo expressivo. Qualquer ação que é feita, não pode ser realizada sem algum propósito; é necessário, além de foco e objetivo, uma provocação exterior para o personagem poder pensar, e assim, agir. Segundo o fundador do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp - LUME, Luís Otávio Burnier afirma que, no método stanislavskiano: “Será ação para o sujeito-ator tudo o que o modifica de alguma maneira, que tem relação com seu ser, sua vontade, seus desejos, anseios, determinações, com sua pessoa” (2011: 34). Dessa forma, fica claro o vínculo de corpo e mente, e certo que uma ação é consequência e depende de uma reflexão.

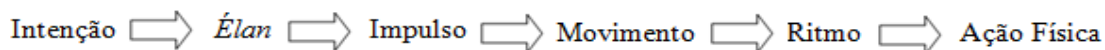
Burnier cita que, para o mímico francês Etienne Decroux, as ações físicas partem do interior do ator, mais especificamente da coluna vertebral (2009: 32). Com o polonês Jerzy

Grotowski, encontramos uma interessante e relevante distinção entre o que é movimento, gesto e ação física. Movimento, se não tem intenções internas, não se caracteriza como ação física; gesto, também por não nascer do interno do corpo, não é uma ação física por ser feito pelas áreas corporais periféricas (BURNIER, 2009: 32-33). Ações físicas, tanto para Grotowski quanto para Decroux, partem do interior, do eixo central do corpo, a coluna vertebral. Um gesto, atividade ou movimento não são ações físicas, mas podem tornar-se (BURNIER, 2009: 32-33). Os entendimentos sobre ações físicas por Barba, Decroux, Grotowski e Stanislavski permanecem com um aspecto em comum: a ação física (exterior) deve ser resultado de uma ação mental (interior).

Burnier utiliza o termo “microelementos” para buscar definir os possíveis componentes de uma ação física. Os “microelementos” são: intenção, *élan*, impulso, movimento e ritmo. Intenção parte de dentro e é visto mais como um estado físico e muscular do que psicológico; *élan* é o momento de preparação do que será executado; e impulso vem decorrente de uma intenção, “é como a mola propulsora do movimento, que, por sua vez, será o acontecimento ou a realização da ação no espaço” (BURNIER, 2009: 43). Assim como mantemos certo ritmo ao respirar, nosso movimento também necessita de um. Ritmo é a orquestração do movimento ligado ao tempo, é o pulsar do coração. O ritmo precisa ser definido e pontuado, determinante e preciso, como a batida de um coração saudável, buscando assim uma ligação e conexão de um movimento ao outro em um tempo mais apropriado para determinada ação, encontrando assim os caminhos contínuos entre um movimento e outro. Sobre este fluxo na movimentação, Eleonora Fabião estabelece um vínculo entre o fluxo de movimento e presença cênica:

A famigerada ‘presença do ator’, longe de ser uma forma de aparição impactante e condensada, corresponde à capacidade do atuante de criar sistemas relacionais fluidos, corresponde a sua habilidade de gerar e habitar os entrelugares da presença (FABIÃO, 2010: 323).

Ritmo, assim como intenção, *élan*, impulso e movimento, também é um elemento fundamental para ação física, estando a ação “inseparavelmente ligada ao ritmo que a caracteriza”, como afirma o ator V. O. Torpikov, que atuou sob a direção de Stanislavski (TORPOKOV *apud* BURNIER, 2009: 45). Esses elementos podem ser vistos, cada um, como um pilar para a construção, e assim, execução de uma ação física, como podemos ver na página seguinte:



Quadro 2. Título: Possível estrutura de uma ação física. Fonte: (quadro elaborado pelo autor).

Chekhov descreve em *Para o Ator* (2003) alguns exercícios que tem o foco no trabalho físico por meio de estímulos imaginativos. Partindo do ponto que “energia não pode ser criada, mas apenas transformada” (FERREIRA, 1975: 524), e acreditando que a energia é uma qualidade que pode ser treinada e cultivada, os exercícios tem diferentes proposições e abordagens, pois:

Para adquirir esta força, esta vida, que é uma qualidade intangível, indescritível e incomensurável, as várias formas teatrais codificadas usam procedimentos muito particulares, um treinamento e exercícios bem precisos. Esses procedimentos são projetados para destruir as posições inertes do corpo do ator, a fim de alterar o equilíbrio normal e eliminar a dinâmica dos movimentos cotidianos (BARBA *apud* BURNIER, 2009: 50-51).

Alguns exercícios propostos por Chekhov tem o intuito de fazer com que o ator possa conhecer cada vez mais seu corpo e seus limites. Para a diretora francesa do Théâtre du Soleil, Ariane Mnouchkine, o ator deve ter o “corpo o mais livre possível” (MNOUCHKINE *apud* FÉRAL, 2010: 47). Por meio de um autoconhecimento psicofísico, o corpo do ator, livre de tensões, truques ou quaisquer técnicas, e que seja flexível tanto corporalmente quanto mentalmente, terá um aproveitamento mais significativo no papel que for interpretar, pois quanto mais ciente de suas limitações físicas e psicológicas, maior poderá ser sua liberdade de criação e interpretação. Esse autoconhecimento físico e mental pode nos provocar diferentes sensações. Concede-nos uma consciência sobre cada parte de nosso corpo, fazendo com que o ator possa ativar específicos pontos de emoções e recorrer a caminhos conhecidos anteriormente por meio dos exercícios, sendo possível utilizar esse conhecimento na interpretação de um papel, como podemos observar no comentário de Machado:

Para o ator, reconhecer o lugar da emoção e do sentimento nesta perspectiva pode reorientar o papel deles na construção da personagem e no processo de pesquisa. Neste ponto, não cabe mais emprestar uma emoção ao personagem ou expressar um sentimento ou ainda criar emoção e sentimento para o personagem, mas perceber com acuidade suas próprias emoções e sentimentos a cada momento em sua relação com o processo de pesquisa de linguagem teatral, com o personagem, com a peça, com a cena, com as memórias e conexões que é capaz de realizar em seus estudos [...]. A isto podemos chamar de engajamento na pesquisa (2008: 02).

Com os cinco elementos: intenção, *élan*, impulso, movimento e ritmo, pretendo somá-los na prática desenvolvida nos ensaios da cena *Branco no Preto* (2012/2013) com a expectativa de me orientar no desenvolvimento interpretativo e na experiência de aplicar uma fonte teórica em meu treinamento, além de me servirem como base para a construção e lapidação de ações físicas. Os exercícios que praticarei tem um foco maior na produção de energia e dilatação corporal, concentração e irradiação, tendo o conhecimento de que “Os exercícios do treinamento físico permitem desenvolver um novo comportamento, um modo diferente de mover-se, de agir e reagir, uma determinada destreza” (BARBA, 2009: 141). Utilizarei como base alguns princípios dos exercícios descritos no livro de Chekhov (2003) e um em especial que experienciei em um *workshop* de *Commedia dell’Arte* ministrado por Tiche Vianna. A aplicação de exercícios durante os ensaios tem o objetivo de fazer com que meu estado corporal possa estar mais disponível para que minha presença cênica possa ser mais contundente em cena. Dessa forma, pretendo encontrar um estado corporal que saia de meus hábitos cotidianos, e assim, encontrar um estado cênico, para durante os ensaios e apresentação ter contato com esse corpo cênico que “está cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio; é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva” (FABIÃO, 2010: 322).

O próximo capítulo é focado na reconstrução cênica de *Branco no Preto* e na descrição e reflexão de exercícios praticados nos ensaios e como sua aplicação e elaboração podem contribuir para alcançar um estado corporal que saia de hábitos rotineiros. O objetivo, por meio dos exercícios, é produzir energia corporal e lapidá-la para a energia cênica, modelando-a dentro das ações físicas visando o estado de presença cênica desejado.

3. RECONSTRUÇÃO CÊNICA DE *BRANCO NO PRETO* EM PROJETO DE DIPLOMAÇÃO EM INTERPRETAÇÃO TEATRAL 2

“Eu acho que cada passo na interpretação requer do ator retornar a um estado de consciência sobre o que ele está fazendo. A maioria de seu trabalho criativo é feito naquela vida de sonho, e isso as vezes requer que o ator descanse, e deixa a imagem se mover sozinha. Há zonas em nós que sabem mais do que achamos que elas são capazes. O segredo é saber como ouvi-las.”
Joseph Chaikin

A reconstrução da cena *Branco no Preto* no segundo semestre de 2012 se dá isoladamente do espetáculo *Quem disse que não*, pois o espetáculo foi fragmentado no início da disciplina por problemas interpessoais de todos os envolvidos e por falta de comprometimento destes com a ementa da disciplina. Com este ocorrido, eu e Tuanny, decidimos dar continuidade à cena para desenvolvê-la e reconstruí-la, independente da ruptura do espetáculo. O aprofundamento que tenho intenção de dar a minha interpretação é por meio da prática de exercícios, relacionando-a à teoria estudada para a escrita desta monografia.

Nós sabíamos o que queríamos com a cena, que ponto atingir, mas não sabíamos como. Essa foi uma grande dificuldade na tentativa de reestruturação e reescrita da cena para tentar abordar o que não conseguimos no semestre anterior. No final do ano de 2012, passamos a contar com a ajuda de uma nova integrante da cena, Fabrícia Carvalho, graduanda em Letras na Universidade de Brasília, participando na dramaturgização da cena. Em algumas tardes, sentamos eu, Tuanny e Fabrícia para conversarmos sobre a cena e as figuras. Fabrícia assistiu o espetáculo *QDQN* em junho de 2012, assim, a conversa foi uma forma de ouvi-la e saber sua opinião. Explicamos a ela nossas fontes e inspirações quanto às figuras e à cena desde PDIT 1 até então, o que não tínhamos alcançado e qual era nosso objetivo. Em nossa próxima reunião, Fabrícia trouxe uma nova proposta de dramaturgia que contemplava nossos objetivos, e que me forneceu novas visões e possibilidades em que eu poderia retrabalhar minha figura.

Em PDIT 2, como o roteiro e minha pesquisa estavam atribuindo e influenciando mais características e particularidades no desenvolvimento da figura da cena, não sabia mais como poderia definí-la. Não sabia qual termo seria mais apropriado para classificá-la, como figura ou personagem, nem se seria bom para minha criação limitá-la à isso. Desta forma, a partir deste ponto, irei referir-me à minha criação como “criatura”. Acredito que este termo seja

mais apropriado pela construção ter partido da ideia de um corpo metade humano e metade animal.

Algo que necessitava ser mudado corresponde às poucas características dos homens que interpretei em *QDQN*. Na maioria das cenas em que estive, as mulheres estavam sendo violentadas e menosprezadas pelos homens durante o espetáculo. Não era possível continuar somente com maus-tratos sendo que nosso intuito era mostrar também o lado mais tênue desta criatura e mostrar a força e confiança da mulher da cena. Se na cena o objetivo é enfatizar o lado ruim e opressor desta criatura, eu teria que ressaltar outra característica contrastante. Em relação à esta mudança, Constantin Stanislavski destaca a importância de contrastes na criação de um papel:

Você deve compreender, dizia eu a um dos meus colegas, que para representar um papel lamuriento, não precisa choramingar o tempo todo – sem a mínima vontade de chorar. Por que se dar a êsse trabalho, de que o próprio autor se encarrega? Não use sempre as mesmas cores. O prêto só parecerá prêto, se você lhe acrescentar uma ou outra pincelada branca. Misture jeitosamente êsse branco às outras côres. Dêsses contrastes, dessa variedade é que surgirá o retrato verdadeiro. Para representar um papel melancólico, procure o lado alegre da personagem. Então, poderá recomençar a lamentar-se, sem cacetejar o espectador – tornando o papel mais expressivo. Se fizer o papel de um bandido, descubra-lhe o lado bom – e vice-versa (1956: 78-79).

Fez-se necessário mostrar o lado bom e mais delicado da criatura, pois esses contrastes são importantes para evidenciar certos aspectos e características.

Quanto à dramaturgia da cena, uma grande confusão e dúvida era em como fazer com que a mulher não fosse somente oprimida. Quando a criatura pinta a negra de branco, em que isso a afeta? Como ela se sente? Ao interpretar uma personagem, podemos partir de alguns modos para a construção e criação desta. Por exemplo, o encontro de uma semelhança entre o personagem e o ator pode ser um fator importante e que pode ser aproveitado na construção da personagem partindo da própria experiência de vida pois “geralmente, o conceito de interpretação também evoca o da identificação psíquica do ator com a personagem” (BURNIER *apud* FERRACINI, 2009: 43). Como em nosso caso a história parte de nossos depoimentos pessoais, acredito que uma pergunta apropriada a Tuanny para a busca da reação da mulher seria: “Se você fosse essa mulher que é humilhada e pintada de branco, como você acha que reagiria?”. Fiz essa pergunta também para mim mesmo, e acredito que, se eu fosse a mulher da cena, minha reação se daria com alguma forma de tortura física e psicológica.

Aproveitando as novas mudanças da cena, optamos por mudar a relação entre palco e platéia. Como a cena será apresentada em uma das salas do Departamento de Artes Cênicas, resolvemos tirar o formato de palco italiano e propôr um novo espaço. Toda a sala passa a ser o espaço cênico e o espectador pode escolher e ficar onde quiser; temos o objetivo de sair do palco mais convencional e colocar intérpretes e espectadores em um mesmo patamar, buscando excluir a divisão espacial entre eles.

Pensando sobre qual seria minha função em relação à história da criatura e à plateia em *Branco no Preto*, Bert O. States me auxilia. O autor e professor norte-americano de artes dramáticas da Universidade da Califórnia, coloca em “The Actor’s Presence” (1983) que “o ator é um tipo de contador de histórias cuja especialidade é que ele é a história que ele está contando” (STATES *apud* ZARRILLI, 2002: 23). Partindo deste ponto e acrescentando que meu corpo colocado em cena faz parte da ficção teatral, por não ter alcançado meus objetivos de interpretação em *QDQN*, busquei aprofundar-me na exploração do corpo da criatura, meio-homem e meio-animal.

Mesmo com o roteiro, criatura, cena e discursos preparados, não me encontrava em momento algum completamente satisfeito com o que eu estava fazendo. Parecia sempre estar faltando algo, e enquanto esta impressão permanecia eu me encontrava cada vez mais inquieto. A cada decisão tomada, depois de um tempo, eu já pensava em buscar outra alternativa para substituí-la. Passei a refletir constantemente sobre cada decisão que havia feito a respeito da criação da criatura.

Com a nova dramaturgização, foi possível que eu encontrasse outras características da criatura. Em *QDQN*, há um momento em que esta passava a conhecer o corpo da mulher pelo toque e cheiro. Com a nova dramaturgia, estamos inserindo o momento em que a mulher também reconhece a criatura, passando ambos a se identificarem e a se conhecerem melhor. Nessa parte, tenho a oportunidade de poder trabalhar as novas ações com diferentes tipos de energia que tenho para me auxiliar, *anima* e *animus*.

No primeiro semestre de 2012, a turma de PDIT 1 fez um exercício proposto por um aluno da turma, unificando a chamada “dança dos ventos” com o exercício da “gueixa” e do “samurai”, exercícios criados por membros do Odin Teatret e difundidos no Brasil, principalmente, por integrantes do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp (LUME). O exercício trabalha a produção de energia corporal e tem a respiração como uma importante base. As características na movimentação produzida pelo exercício, que se

distribuía por todo espaço da sala, acredito que poderiam ser atribuídas às energias *anima* e *animus*. As ações do guerreiro são mais densas, bruscas, marcantes, diretas e secas. As ações da gueixa são mais leves, sinuosas, fluidas, delicadas e flutuantes. Explorávamos essas ações em contato direto com nossa respiração, assim, esta estava diretamente relacionada ao movimento.

Tanto no trabalho de produção energética do samurai quanto da gueixa, ao estar modelando minha energia corporal e cênica às minhas ações, o desenho do movimento pelo espaço passa a ter uma diferente qualidade e precisão. Dessa forma, ao se ter qualidade na execução de ações, este é um passo a frente para podermos alcançar um estado de presença cênica:

Adentremos, agora, aquilo que podemos chamar de “conteúdo da ação”, o processo de manutenção da vida, ou seja, do que é vivo e orgânico na ação física: a energia (a vibração, a vida, a organicidade, enfim, um conjunto de fatores que nos ajudam a estar em vida), a precisão e a organicidade. Esses elementos podem ser agrupados sob o conceito de presença, ou ainda, de dilatação corpórea. Esse corpo dilatado é o que Eugenio Barba chama de ‘energia extracotidiana do ator’ (FERRACINI, 2001: 95).

Quando fizemos este exercício, a proposta era trabalhar a produção de energia de cada um da turma para que os alunos pudessem usufruir esta no ensaio. Neste semestre (2º/2012), não convém que eu faça o mesmo e exato exercício; sinto que necessito pegar os elementos que considero fundamentais para desenvolver o trabalho em *Branco no Preto* e transformá-los em uma nova proposta de exercício com foco na produção energética e que auxilie na qualidade da execução das ações físicas da criatura.

Como o reconhecimento entre a criatura e a mulher é um momento em que ambos estão se conhecendo e relacionando pela primeira vez, foi um espaço onde pude desenvolver a energia *anima* para compor junto às ações físicas. O trabalho com esta energia ajudou a dar uma outra característica significativa. Na tentativa de ganhar a confiança da mulher, a criatura passa a tocá-la levemente e com cuidado para não assustar ou machucá-la. É um momento de conquista, pois, se não transmitir calma, pode assustá-la e acabar perdendo-a. Aos poucos eles vão se conhecendo pelo toque, e assim, a criatura pode ganhar a confiança da mulher por aparentar ser delicada e de suaves ações.

Quanto à energia *animus*, pude explorá-la mais precisamente nos momentos de conflitos entre os dois. O primeiro momento se dá quando a criatura quer colocar um pano em sua cabeça e a mulher não aceita. Tenta colocar o pano novamente em sua cabeça, e conforme

ela vai recusando seu jogo, a criatura se enfurece e a machuca. A partir deste ponto suas ações passam a ter características mais brutas, aplicando o princípio da energia *animus*.

Em nossos ensaios, fazemos sempre um alongamento e aquecimento antes de começar o trabalho. Usamos este tempo para tentarmos nos desligar do mundo exterior com o intuito de ter uma maior concentração durante todo o ensaio. Em um específico ensaio, após o alongamento e aquecimento, passamos a cena uma vez. Por não ter me preparado especificamente para a cena, a movimentação da criatura parecia tomar uma dimensão e uma forma mais mecânica; não haviam motivações interiores, era o movimento pelo movimento para cumprir uma marcação. Depois desta experiência, eu sentia que precisava encontrar o corpo da criatura e encontrar seu estado dentro da atmosfera da cena, pensando em qual espaço a criatura está e em que isso a afeta. Desta forma, a entrada dos exercícios que trabalham energia, ação física e irradiação foram muito importantes em um melhor preparo psicofísico e puderam ajudar a encontrar a atmosfera da cena (ver Apêndices – 1º, 2º e 3º exercício, páginas 52-57). A atmosfera da cena pode ser criada pela transformação do corpo cotidiano para o corpo cênico, e, principalmente, pelo uso de nossa imaginação:

A atmosfera exerce uma influência extremamente forte em nosso desempenho. Você já notou como, involuntariamente, muda movimentos, fala, comportamento, pensamentos e sentimentos assim que cria uma atmosfera forte, contagiosa, e como a influência dela aumenta se você a aceitar e render-se de bom grado? (CHEKHOV, 2003: 60).

Para encontrar uma atmosfera em comum entre a criatura e a mulher, em um outro ensaio, pensando no problema da mecanicidade, a forma que achei mais apropriada para propor o trabalho foi com os dois modelos de energia (*anima* e *animus*). Pensar, refletir e entender as ações que cada um tinha, criatura e mulher, e inserir, em cada uma, a energia que poderia completá-las melhor (ver Apêndices – 3º exercício, página 56).

Para experimentar, também trabalhamos o inverso da energia que seria de cada ação. Por exemplo, na ação física em que a criatura passa a cabeça levemente no braço da mulher (*anima*), seria feito o contrário, fazendo a ação utilizando os princípios da energia *animus*. Também experimentamos em alguns ensaios trabalhar com o improviso. Depois de já estarmos alongados e aquecidos, depois de ter encontrado a atmosfera da cena, a figura e a mulher se relacionavam livremente, e dessa proposta saíram pequenas ações que pude colocar no momento de reconhecimento entre eles. Acho complicado tentar descrever o resultado de um exercício; sinto que é como tentar descrever a sonoridade de uma música. Mas pelo que pude perceber, tanto em mim quanto em Tuanny, nossas ações pareciam ter uma outra

densidade, não havia o gesto ou o movimento; estávamos agindo com as ações em uma diferente qualidade. Aproveitar as energias *anima* e *animus* e integrá-las às ações, não só auxiliou na renovação do fluxo corporal energético durante a cena, como ajudou nas ações físicas com uma maior precisão, organicidade e clareza para buscar um estado de presença cênica.

O exercício com irradiação é um trabalho guiado pela mente e que atua principalmente no corpo. Este consiste essencialmente na dilatação corporal por meio da imaginação. O exercício propõe que imaginemos milhares de setas, de diversos tamanhos, partindo do centro interior de nosso corpo. As setas que saem deste corpo não perdem nunca sua fonte, o centro, e passam a atravessar nossa pele, e assim, irradia por todo espaço em sua volta. (Ver descrição do exercício e imagem em Apêndices – 1º exercício, páginas 52 e 53).

Em agosto de 2012 tive a oportunidade de fazer um *workshop* com Tiche Vianna, atriz, diretora e pesquisadora do Barracão Teatro (Campinas, SP). A especialista em *Commedia dell'Arte* passou no dia oito de agosto um exercício com o mesmo princípio do anterior, irradiação. Este consiste em imaginar quatro elementos como extensões de nosso corpo (ver Apêndice – 2º exercício, páginas 54 e 55). A coroa temos que equilibrá-la em nossa cabeça; as asas enormes se mantêm abertas em nossas costas todo o tempo; a saia em formato de cone busca a consciência dos membros inferiores; e por fim, o farol, iluminando tudo a frente partindo do centro entre as costelas. Propus este exercício no ensaio. Andando pelo espaço e imaginando cada um destes elementos que eram sugeridos um de cada vez, cada um parecia encontrar e abrir um novo espaço no corpo. Com este exercício, foram ativadas partes e músculos tão profundos que a sensação de despertar e trabalhá-los era totalmente nova e diferente.

Para estabelecer um primeiro contato com os princípios dos elementos intenção, *élan*, impulso, movimento e ritmo, optei por escrever em um papel as ações de minha criatura. A partir desse momento, identificar em uma tabela qual seria o início, meio e fim de cada ação; e após esse passo, definir o que me leva a agir, meu objetivo exterior, para assim, poder estabelecer a intenção mais adequada, o momento do *élan*, de onde vem o impulso, qual movimento é gerado e o tempo da ação deste pelo tempo e espaço. A utilização deste esquema, no começo, estava sendo realizada de uma forma mecânica, fragmentada e racional, no sentido de já estar pensando e antecipando qual ação seria realizada. Como o trabalho nesse começo foi mais analítico na observação de detalhes, durante os ensaios aplicar cada

particularidade com suas definições dificultava o fluxo de uma ação física para outra. Com o tempo, acredito que com a apropriação das ações mais estudadas e definidas pela tabela permitiu que a sequência de minhas ações passassem a ficar cada vez mais fluídas e naturais. A utilização dos elementos intenção, *élan*, impulso, movimento e ritmo foram mais que necessários, pois ao estudar melhor as ações físicas e identificar esses elementos dentro de cada uma, minha sensação era de ter um maior domínio sobre cada ação entendendo-a melhor e conhecendo-a mais detalhadamente.

Ao partir de exercícios de outros artistas e ao tentar adaptá-los para a realidade de nossos ensaios e da cena, senti que minha conscientização da cena, da criatura, e principalmente, de suas ações e energia, estavam crescendo e alcançando um nível acima em cada ensaio. Por meio dos exercícios que fizemos, sinto que pude alcançar aos poucos, através do trabalho, uma determinada qualidade pela apropriação dos elementos que podem compor uma ação: intenção, *élan*, impulso, movimento e ritmo. A cada ensaio sentia encontrar sempre uma nova dificuldade, algo que sempre parecia pedir mais de minha expressividade corporal; mas são nessas dificuldades que o trabalho de ator pode se desenvolver e aperfeiçoar.

A prática com os exercícios me proporcionou uma maior imersão na criatura e fez com que eu pudesse estar sempre mais próximo e ter um maior domínio sobre ela. Pude experimentar alcançar um estado energético e utilizá-lo para moldar as ações da criatura. Com os exercícios de dilatação corporal por meio da irradiação pude ter uma diferente percepção de um corpo em estado extra-cotidiano. A aplicação dos elementos intenção, *élan*, impulso, movimento e ritmo foram fundamentais para a composição das ações. A execução destas agora não me parecem mecânicas ou desprovidas de objetivos exteriores.

Acredito que nesta disciplina, o trabalho que pudemos desenvolver até este momento foi muito satisfatório para mim. Tentando comparar de um modo geral o processo desenvolvido nesta disciplina com o de PDIT 1, penso que a questão do processo colaborativo foi bastante presente nesta cena. Chegamos ao ponto de não sabermos o que é de quem. Por termos estabelecido confiança entre nós, integrantes da cena *Branco no Preto*, sentimos mais confiança em nos arriscar. Foi um trabalho desenvolvido em grupo, com decisões e conclusões tomadas em grupo, tornando assim a participação de cada um muito importante durante o processo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Teatro é um ato engendrado por reações e impulsos humanos, pelo contato entre as pessoas. [...] é a experiência que tomamos sobre nós mesmos quando nos abrimos para os outros, quando nós nos confrontamos com eles a fim de nos entendermos – não no senso científico de re-criação de um contexto de uma época na história, mas em um sentido elementar e humano.”

Jerzy Grotowski

O trabalho prático e teórico desenvolvido nas disciplinas Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas, Projeto de Diplomação em Interpretação Teatral I e Projeto de Diplomação em Interpretação Teatral II me proporcionaram grandes aprendizados. Pude experimentar a criação de um trabalho artístico partindo de um trabalho com depoimentos pessoais; idealizar uma cena e criá-la inserindo iluminação, maquiagem, figurino, cenário, adereços, dramaturgia, direção, e claro, interpretação. Foi uma grande oportunidade, devido ao processo colaborativo, e um espaço que pude experimentar várias criações, brincar, viajar, imaginando possíveis e impossíveis alternativas para a cena, e, principalmente, arriscar.

Tiche Vianna fez um comentário em sua oficina relacionado à prática de exercícios dentro da *Commedia Dell'Arte*. Ela diz que temos que errar várias vezes para depois podermos acertar. Existem várias outras maneiras que o tema da cena poderia ter sido abordado, a escolha por qual caminho seguir na interpretação, entre outros pontos; mas só é possível ter uma definição mais sensata depois de ter experimentado outras possibilidades e caminhos para chegar a uma certa conclusão. O processo de criação em *Branco no Preto* e, principalmente, em *QDQN* foi um espaço que pude aprender mais com erros do que com acertos.

O espaço de estudo que tivemos dentro de PDIT 1 e PDIT 2 permitiu que a cena *Branco no Preto* fosse um lugar onde poderíamos experimentar nossas próprias propostas. Por não termos a figura do diretor, a direção da cena cabia a nós, e assim a palavra “experimentar” se tornou a base fundamental da cena. É só experimentando que poderemos descobrir novos caminhos para a cena e nossa interpretação; e o momento dentro da cena *Branco no Preto* pode coincidir com a citação do diretor do Open Theatre:

Não é possível fazer descobertas sob a pressão de agradar, de ganhar audiências, e de fazer dinheiro. É necessário travar o impulso para ‘fazer acontecer’ com o fim de abrir-se. Uma das coisas boas é que estamos dispostos a falhar; isso nos ajuda a ir além dos limites de segurança e nos torna aventureiros (CHAIKIN, 2008: 56).

Acredito que o trabalho desenvolvido em PDIT 2 me permitiu uma maior apropriação da criatura e conhecimento da cena *Branco no Preto*. Por ter investigado o tema desta monografia com base em ações físicas e energia cênica, acredito que eu possa trabalhar com um corpo mais expressivo, e espero que meu estado de presença cênica possa ter uma maior contundência e seja mais significativo do que o trabalho realizado nas apresentações de *QDQN*.

Um de meus objetivos era se aprofundar em presença cênica dentro dos limites desta monografia. Após ter aprendido e ter sido inspirado por tantos artistas como Barba, Burnier, Chaikin, Chekhov, Ferracini, Goodall e Stanislavski, acredito que posso expressar o que entendo sobre o tema e seus subtemas.

Dentre inúmeras palavras que autores utilizam para definir ou aproximar da ideia de presença cênica, a mais utilizada e comum entre eles é a palavra irradiação. Em *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator* (2010), o ator e pesquisador do LUME, Renato Ferracini, associa - assim como esta monografia tenta esclarecer - ações físicas e energia à presença cênica:

A arte de ator concentra-se em dois elementos essenciais, que são presença e ação. A presença diz respeito a algo íntimo, uma pulsação que transpassa e percorre toda a ação cênica. A ação, como o trilho do trem, é a estrutura pela qual a energia do ator se manifesta. Por meio da materialidade da ação, é possível que a energia íntima do ator, sua presença, chegue ao espectador (FERRACINI, 2010: 267).

Entre energias radiante, potencial e cinética, podemos atribuir outro nome para a energia relacionada ao trabalho de ator. A energia que é produzida, trabalhada, desenvolvida e aperfeiçoada pelo ator, podemos chamá-la especialmente de *energia cênica*.

Energia é a base fundamental onde o trabalho do ator se apoia e se desenvolve, é devido a ela que o ator pode se expressar e se comunicar com o espectador. Ainda encontro dificuldade em colocar em palavras o que entendo por energia do ator, mas encontro uma interessante definição que “coloca a energia como uma potência nervosa e muscular” (BARBA *apud* FERRACINI, 2010: 110). É essa energia interior, nervosa e muscular, que ao ser trabalhada, pode ser externalizada. Por meio da externalização é possível se relacionar com o interior do espectador.

Dentre alguns elementos pesquisados que compõem a ação física, como intenção, *élan*, impulso, movimento e ritmo, ao mesmo tempo que estão conectados uns aos outros, não

importando sua ordem, são também independentes, desta forma, a ação não necessita ser o resultado da união todos estes elementos. Ação física pode ser o resultado de uma ação interior que através dela é possível mostrar o que se passa dentro da personagem em cena quando se tem um objetivo exterior; é o meio de comunicação e de relação entre intérpretes e espectadores. Joseph Chaikin coloca um exemplo de como o trabalho com as ações físicas da personagem podem estabelecer um vínculo com quem assiste. O diretor cita sua relação como espectador com a experiência que vivenciou ao assistir o ator alemão Ekkehard Schall em cena, relatando que “Enquanto eu o vejo, eu considero minha própria identidade em relação às minhas ações e minhas ações em relação às de seu personagem” (CHAIKIN, 2008: 21).

Meu entendimento sobre presença cênica agora está dividido e um pouco confuso entre tantas referências, e ao mesmo tempo, mais ampliado. Acredito que dois pontos sejam pertinentes dentre os vários atribuídos à presença cênica. Primeiro; acredito que presença pode ser relacionada à um dom pessoal que, se trabalhada, pode-se desenvolver cada vez mais já que “Presença é uma discreta qualidade emanando da alma” (BARBA, 2006: 210). E segundo; cumprindo com um dos objetivos desta monografia, creio que com apropriados exercícios, estímulos e treinamentos que tenham o foco em trabalhar energia cênica, ações físicas e irradiação, o corpo do ator pode se tornar com o tempo e prática cada vez mais acessível e livre para que sua presença cênica possa se manifestar de forma mais contundente.

Ao querer propor exercícios para trabalhar, energia e ações físicas por meio da irradiação, eu tinha o objetivo de encontrar caminhos sólidos para poder dedicar-me a encontrar um estado corporal mais acessível para desenvolver minha presença em cena. Mesmo não acreditando e desconhecendo que presença cênica possa ser resultado de um processo metódico, os exercícios trabalhados nos ensaios me proporcionaram experimentar diferentes estados cênicos e psicofísicos. Foram estes estados que encontrei durante os ensaios que me proporcionaram uma maior apropriação da criatura pelo meu aprofundamento, para assim, buscar ter uma interpretação mais significativa nos dias de apresentação de *Branco no Preto* no encontro com o público.

Grotowski afirma que teatro só pode acontecer quando intérpretes e público se encontram em um mesmo tempo e espaço (GROTOWSKI, 2002: 55-59). Como posso avaliar-me quanto à presença cênica durante ensaios ou experimentações? Posso falar que me encontro em estado de presença cênica sem haver uma troca energética entre eu e espectador?

Acredito que presença cênica é, assim como o teatro, algo que acontece quando há alguma troca de energia e quando algum tipo de relação é estabelecida entre o ator e quem o assiste.

Presença cênica é uma *qualidade interpretativa* e também um *estado psicofísico* em que o ator se encontra. É um acontecimento que se dá quando nos encontramos em outra consciência física e psicológica. O estado de presença não pode ser alcançado por meio de um específico método ou técnica, simplesmente acontece, mas para isso, alguns fatores estão associados e inter-relacionados para que a presença cênica possa acontecer. Entre os fatores, presença cênica pode ser a consequência de uma dilatação corporal, intensificação de sentidos, confiança no que se faz e entrega ao papel que se interpreta, e é importante ressaltar que vontade e tesão no que se faz se tornam indispensáveis. Ferracini enfatiza que presença está relacionada à dilatação corporal ao dizer que “A técnica de ator, por ser técnica de arte, não pode ser de dimensões puramente cotidianas e/ou mecânicas. Suas ações, suas energias, sua presença devem estar ampliadas ou ‘dilatadas’ para recuperar o termo decrouxniano da palavra” (2010: 32). Por mais que eu tente colocar em palavras, essas nunca conseguirão preencher a amplitude do tema. Assim, dentro de suas inúmeras atribuições, acredito que presença cênica continuará sendo um “quê” (PAVIS, 2011: 305) e o fator “X” (GOODALL, 2008: 17) na arte do ator.

Meu objetivo por estudar a expressividade corporal através de energia cênica e ações físicas não se limitarão somente a esta monografia. O trabalho com a teoria e prática que pude desenvolver despertou em mim uma grande vontade de continuar pesquisando e me aprofundando no tema e subtemas desta pesquisa. A experiência que pude vivenciar durante o período de um ano e meio com processo colaborativo nas disciplinas MPAC, PDIT 1 e PDIT 2 me motiva a continuar estudando teatro com vontade de aprender e interpretar cada vez mais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A Dictionary of Theatre Anthropology: The secret art of the performer**. 2ª edição. New York: Routledge, 2006.

_____. **A Canoa de Papel : Tratado de Antropologia Teatral**. Tradução de Patrícia Alves Braga. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.

BURNIER, Luís Otavio. **A arte do ator: Da técnica à representação**. 2ª edição. Campinas (São Paulo): Editora da Unicamp, 2009.

CABRAL, Beatriz Ângela Vieira. “**Presença e Processos de Subjetivação**”. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, volume 1, número 1, páginas 107-120, janeiro/junho de 2011. [online] Disponível na Internet via <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acessado dia 28 de Dezembro de 2012.

CAETANO, Nina. “**Processos coletivos de criação: a autoria compartilhada**”. 2011. [online] Disponível na Internet via <<http://www.primeirosinal.com.br/artigos/processos-coletivos-de-criacao-autoria-compartilhada>>. Acessado dia 13 de Janeiro de 2013.

CHAIKIN, Joseph. **The presence of the actor**. 4ª impressão. New York: Atheneum, 2006.

CHEKHOV, Michael. **Para o ator**. Tradução de Álvaro Cabral. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

DONNELLAN, Declan. **The actor and the Target**. 2ª edição. London: Theatre Communications Group, 2008.

FABIÃO, Eleonora. “**Corpo cênico, estado cênico**”. *Revista Contrapontos*. Volume 10, número 3, páginas 321-326, setembro/dezembro de 2010. [online] Disponível na Internet via <<http://www6.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256>>. Acessado dia 22 de Novembro de 2012.

FERRACINI, Renato. “**O trabalho de ator e a zona de turbulência**”. *Revista Sala Preta*, volume 3, número 1, páginas 125-131. 2003.

_____. **Arte de Não Interpretar Como Poesia Corpórea do Ator**. São Paulo: Editora Unicamp, 2001.

_____. “**Ação Física: afeto e ética**”. *Urdimento, Revista de Estudos em Artes Cênicas*. Número 13, páginas 123-133, setembro de 2009. [online] Disponível na internet via

<http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2009/urdimento_13.pdf>. Acessado dia 15 de Janeiro de 2013.

_____; PUCETTI, Ricardo. **“Presença em Acontecimentos”**. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, volume 1, número 2, páginas 360-369, julho/dezembro de 2011. [online] Disponível na internet via <<http://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/22086>>. Acessado dia 06 de Dezembro de 2012.

FÉRAL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero**. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senac, 2010.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 15ª edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975.

GOODALL, Jane. **Stage Presence**. New York: Routledge, 2008.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto e LIMA, Mariângela Alves de (Coord.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. 2ª edição revisada e ampliada. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GROTOWSKI, Jerzy. **Towards a poor theatre**. Tradução de . New York: Routledge, 2002.

_____. **Sobre o método das ações físicas**. Palestra no Festival de Teatro de Santo Arcangelo, 1988, Itália. Tradução desconhecida. Disponível em <http://www.grupotempo.com.br/tex_grot.html>. Acessado dia 21 de fevereiro de 2013.

HODGE, Alison. "Introdução". Tradução livre de Fernando Pinheiro Villar. *In Twentieth Century Actor Training*, Londres e Nova York, 2000, 272 páginas.

MACHADO, Maria Ângela de Ambrosis Pinheiro. **“Corpo na criação artística do ator”**. Páginas 1-5, 2008. [online] Disponível na internet via <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textosprocessos.html>>. Acessado dia 22 de Novembro de 2012.

MAROCCO, Inês Alcaraz *et al.* **“O Pulo do Gato ou Reflexões sobre a Presença do Ator”**. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, volume 1, número 2, páginas 312-330, julho/dezembro de 2011. [online] Disponível na internet via <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acessado dia 10 de novembro de 2012.

NICOLETE, Adélia M. **“Da cena ao texto: Dramaturgia em processo colaborativo”**. São Paulo: 2005. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. [online] Disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27139/tde-28092009-092332/pt-br.php>>. Acessado dia 27 de dezembro de 2012.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PLÁ, Daniel Reis; SANTOS, Inaicyr Falcão dos. “**A presença do ator: consciência e fluxo**”. [online] Disponível em <<http://www.ciasaogenesio.com.br/daniel.PDF>> 71-74 páginas. Acessado dia 04 de janeiro de 2013.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, Representar**. Tradução de Cassia Raquel da Silveira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SANCHEZ, José A. **La escena moderna: manifestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias**. Madrid: Ediciones Aral, 1999.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. “**O corpo no teatro**”. Páginas 279-285. 2000. [online] Disponível na internet via <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_07/ale07_labs.pdf>. Acessado dia 22 de Novembro de 2012.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Tradução de Pontes de Paula Lima. – 16º ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. **A preparação do ator**. Tradução de Pontes de Paula Lima. – 28º ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

_____. **Manual do ator**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

STANISLAVSKI, Constantino. **Minha vida na arte**. Tradução de Esther Mesquita. São Paulo: Editora Anhembi Limitada, 1956.

ZARRILLI, Phillip B. **Acting (re)considered. A theoretical and practical guide**. 2ª edição. New York: Routledge, 2002.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

BERTOLUCCI, Bernardo. **Assédio**. (Título original: *Besieged*) [Filme]. Ano de produção: 1998. Dirigido por Bernardo Bertolucci. Inglaterra e Itália. DVD / 92 min, colorido.

PARKER, Alan. **Mississipi em chamas!** (Título original: *Burning Mississippi!*) [Filme]. Ano de produção: 1988. Dirigido por Alan Parker. EUA. DVD / 122 min, colorido.

SPIELBERG, Steven. **A cor púrpura**. (Título original: *The color purple*) [Filme]. Ano de produção: 1985. Dirigido por Steven Spielberg. EUA. DVD / 156 min, colorido.

TAYLOR, Tate. **Histórias Cruzadas**. (Título original: *The Help*) [Filme]. Ano de produção: 2011. Dirigido por Tate Taylor. EUA. DVD / 137 min, colorido.

ANEXO

Inspirações



Foto 1. Escrava Anastácia.



Figura 2. Minotauro.



Figura 3. Feitor.



Figura 4. Ku Klux Klan.

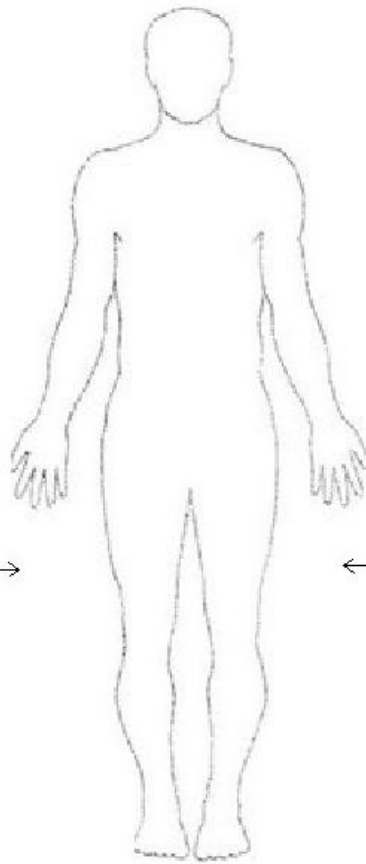


Figura 5. Ku Klux Klan.



Figura 6. William Lynn.

Fonte das imagens:

Figura 1: Fonte: Internet. <www.trilhahistorica.blogspot.com.br/2009/05/12-de-maio-dia-da-escrava-anastacia.html> Acessado dia 22 de Janeiro de 2013.

Figura 2: Fonte: Internet. <[www.http://euivonomundodalu.blogspot.com.br/2011/06/o-minotauro.html](http://euivonomundodalu.blogspot.com.br/2011/06/o-minotauro.html)> Acessado dia 22 de Janeiro de 2013.

Figura 3: Fonte: Internet. <<http://www.historiabrasileira.com/brasil-colonia/feitorias/>> Acessado dia 22 de Janeiro de 2013.

Figura 4: Fonte: Internet. <<http://www.freewebs.com/black-legacy/bigotry.htm>> Acessado dia 22 de Janeiro de 2013.

Figura 5: Fonte: Internet. <<http://hermetic-golden-dawn.blogspot.com.br/2012/05/kkk-sria-golden-dawn-witch-hunt.html>> Acessado dia 22 de Janeiro de 2013.

Figura 6: Fonte: Internet. <<http://ultimosegundo.ig.com.br/mundo/2012-06-22/justica-dos-eua-declara-sacerdote-catolico-culpado-por-encobrir-pedofilia.html>> Acessado dia 22 de Janeiro de 2013.

APÊNDICES

Alguns exercícios feitos durante PDIT 2

1º exercício de irradiação energética

Ande pelo espaço distribuindo-o bem. Deite-se no chão de forma confortável. Passe a estabelecer o maior contato possível entre seu corpo e o chão. Note como seu corpo está e quais partes estão em contato com o chão e perceba como está sua respiração. Agora imagine um centro interior energético entre suas costelas. Dentro deste centro existem infinitas setas de inúmeros tamanhos se cruzando e indo em infinitas direções. Imagine a liberação de uma seta-mestre saindo de seu centro, passando pelo seu ombro, braço, mão e dedos. Esta seta ao chegar no limite de sua pele você a retém e a mantenha com o objetivo de sair de seu corpo. Imagine a liberação de outra seta-mestre saindo de seu centro e indo em direção ao seu outro ombro, em seguida braço, mão e dedos. Em seguida, imagine uma seta-mestre indo em direção à sua cabeça, em seguida às pernas e aos braços. Perceba a diferença entre o seu corpo agora e ao primeiro estado quando se deitou no chão.

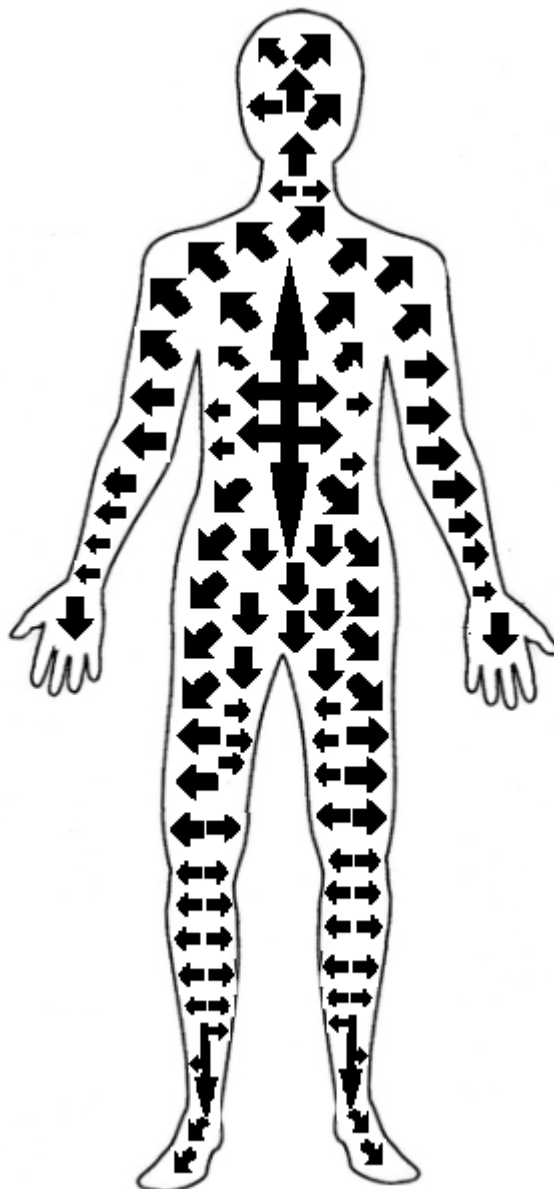
Tendo agora noção das setas-mestres em seu interior, cabeça, braços e pernas, imagine em ambos braços cinco setas saindo da seta-mestre e indo em direção a cada dedo seu. Agora imagine outra multiplicação da seta-mestre em seus pés e as cinco setas vão em direção ao seus cinco dedos de cada um. A seta-mestre localizada na cabeça distribui nove menores setas. As setas saem do centro da cabeça onde a seta-mestre está e partem duas em direção aos olhos, duas à cada narina, duas às duas orelhas, uma seta à boca, à nuca e ao topo da cabeça. Com esses novos estímulos, perceba a presença de todas as setas em seu corpo até agora, não deixe escapar nenhuma de sua imaginação. Seu corpo está em uma constante dilatação.

Agora, com um maior conhecimento de todas as setas dentro de seu interior, todas começam uma reprodução incessante de inúmeras setas. Estas setas vão saindo lentamente das setas que a estão produzindo indo em direção à sua pele; a seta tem o objetivo de atravessar seu corpo, mas segure-a. Essa reprodução de setas é acelerada e não para em nenhum momento. A partir do momento em que o centro inicia o trabalho, este não para mais. As setas de todos tamanhos e proporções vão se apropriando de seu corpo e preenchendo todos os espaços que se encontram vazios e se apossando de todo o resto. O centro de seu corpo reproduz cada vez mais, cada seta passa a gerar outras setas e assim segue.

Ao sentir todo seu corpo preenchido com as setas, deixe que elas te atravessem e libere-as aos poucos, começando uma por uma. Sinta o atravessar de cada uma e tenha

consciência de sua direção. Libere-as cada vez mais. Todas as setas nunca perdem conexão com sua fonte, a seta-mestre; elas são uma extensão desta. Após a maioria das setas terem partido para o exterior de seu corpo, o alcance delas vai além do que você pode imaginar. Tudo a sua volta está sendo preenchido com suas setas que atravessam as paredes ao seu redor e vão além. Seu centro energético produz infinitas setas por segundos. Imagine seu centro como o seu coração. Cada seta produzida entra na corrente energética de cada seta-mestre e assim se distribui com a dilatação do centro para suas extremidades.

Levante do chão e caminhe pelo espaço. Ao ocupar o espaço com seu corpo, perceba seu estado corporal, tenha consciência de que você ocupa tudo ao seu redor com todas as setas que partem de seu centro energético interior.



*2º Exercício de Irradiação energética*⁶

Ande pelo espaço e distribua-se ocupando os espaços vazios. Preste atenção em seu corpo, como seus pés pisam o chão, como seu corpo ocupa o espaço à sua volta. Imagine uma coroa em cima de sua cabeça. Seu trabalho é equilibrá-la para não deixá-la cair. Posicione bem o pescoço tendo uma maior noção e abrindo um maior espaço entre suas cervicais. Não deixe a coroa cair, não se esqueça dela e continue andando pelo espaço.

Imagine duas asas saindo de sua coluna vertebral e atravessando a pele de suas costas. São asas enormes, leves e as quais necessitam estar abertas todo o tempo. Abra um espaço em suas costas para que elas possam se acomodar melhor, acostume-se com elas e não as feche, mantenha-as abertas.

Observe suas pernas e seu caminhar. Pense em seu ritmo, qual parte do seu pé toca primeiramente o chão, quais partes ficam em contato este e de onde parte o movimento para sua caminhada. Imagine uma longa saia em formato de cone. Esta é determinante para as questões anteriores, preste atenção em como seu caminhar pode mudar com esse novo elemento.

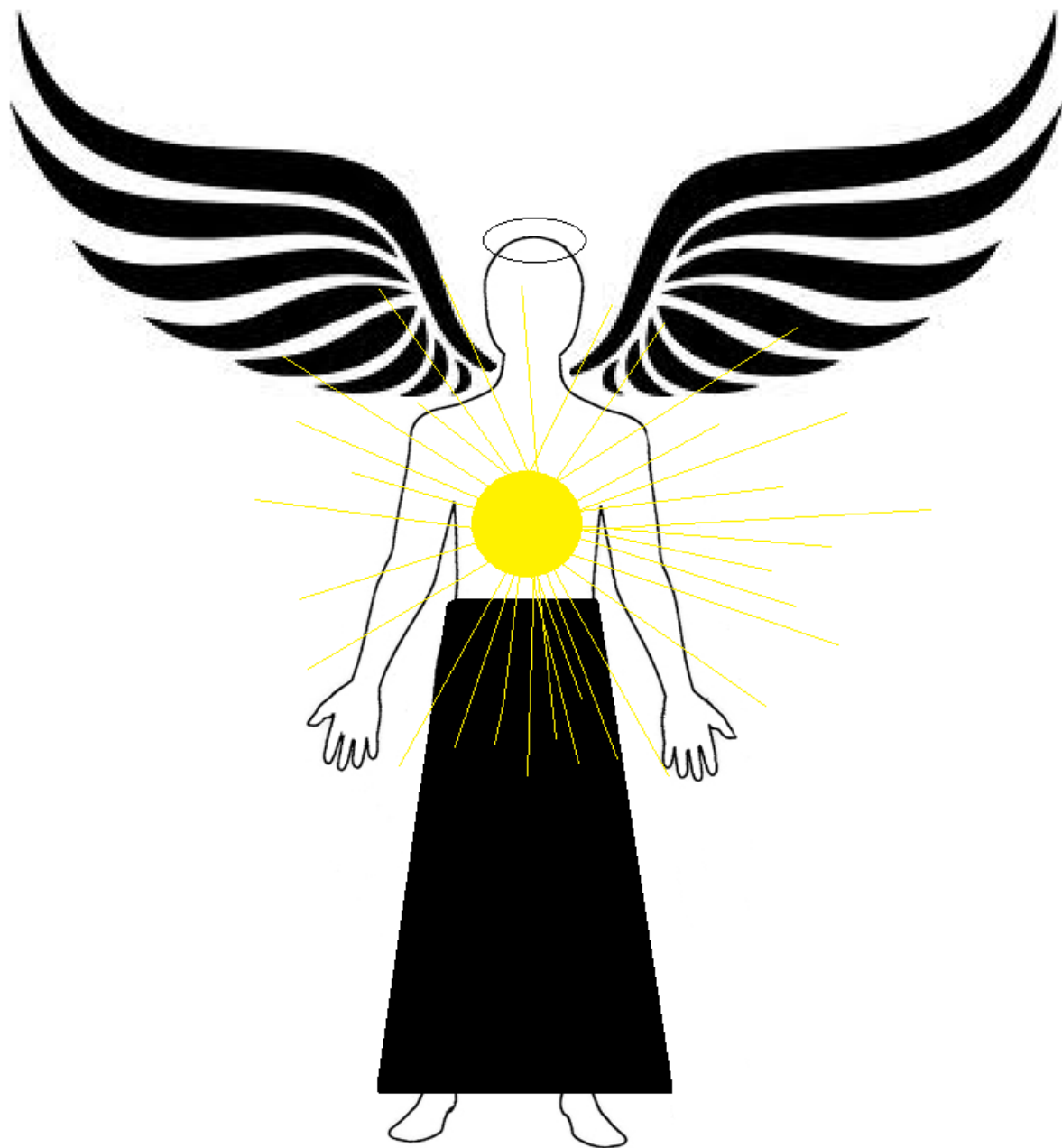
Agora, o mais importante. Imagine em seu centro imaginário interior uma forte luz saindo entre suas costelas. Esta luz é realmente forte, é a luz de um farol que pode iluminar uma considerável distância. Esta luz que parte de seu centro entre suas costelas está sempre acessa e é a origem de todo o direcionamento de sua movimentação.

Caminhe pelo espaço com a percepção de cada elemento e note a diferença entre seu estado corporal anterior e o atual.

Segue na página seguinte uma ilustração do exercício.

⁶ Nota do autor: a descrição deste exercício é baseado no exercício passado pela atriz e diretora Tiche Vianna em agosto de 2012 no Teatro Plínio Marcus em Brasília, DF.

Elementos da coroa, asas, saia, e o principal, o irradiante farol.



3º Exercício energético

A descrição de princípios dos exercícios do Samurai, da Gueixa e da Dança dos Ventos pode-se encontrar no livro *A Arte de Não Interpretar Como Poesia Corpórea do Ator*, do ator e pesquisador do LUME, Renato Ferracini:

Descrição morfológica: A “dança dos ventos” consiste, como o próprio nome sugere, numa espécie de dança que obedece a um ritmo ternário, harmonizado com a respiração. A expiração deve coincidir com o tempo mais forte do ritmo e a inspiração é realizada nos dois próximos tempos. Essa sincronia entre respiração/ritmo também deve estar harmonizada com a relação peso/leveza [...]

Descrição morfológica: Trabalha a energia do guerreiro. Possui uma posição base e três passos de deslocamento espacial. [...] Os braços, ou estão livres, ou seguram um bastão, que posteriormente servirá para ações de ataques e defesas.[...] O “Samurai” trabalha, principalmente, com a questão da força, do bloco e da energia *ánimus* que nos descreve Barba, conseguida por meio da precisão e do estar centrado, o estar *em si*. [...]

Descrição morfológica: A Gueixa trabalha a energia oposta à do Samurai, a energia *âni*ma. Ao contrário do Samurai, não possui nenhuma regra formal.[...] Deve, principalmente, pesquisar em seu corpo a fluidez de uma energia muito suave (FERRACINI, 2001: 156-162).

Utilizo alguns aspectos da descrição morfológica dos exercícios citados por Ferracini e tento adaptá-los à um outro exercício para propor no ensaio. Pense nas principais ações de sua personagem e selecione três. Agora, pelo espaço, passe a executá-las, passando de uma a outra, buscando um fluxo entre elas. Trabalhe sempre com o uso da respiração, pense em qual parte do movimento está sua inspiração e em qual momento a expiração. Realize novamente as ações como se estivesse no fundo do mar, imagine a densidade, a pressão e água entre todo o seu corpo. Imagine agora que você está em um filme que apertamos o botão para vê-lo em câmera lenta. Busque, principalmente, a fluidez de seus movimentos. Tenha consciência de cada movimento de seu corpo, de suas extremidades. Saia da imagem do filme e perceba como está seu corpo, o que está diferente. Faça agora as ações desprovidas destes estímulos.

Fixe bem os pés no chão e utilize uma base confortável. Caminhe assim pelo espaço fazendo suas ações escolhidas. Cada movimento feito, a partir de agora, deve ser brusco como se você estivesse se defendendo de algum ataque externo. Triplique a velocidade que normalmente lhe é atribuída à ação. Imagine que todo o chão a sua volta está coberto de carvões, e se você não tomar alguma providência será queimado cada vez mais. Volte aos poucos para suas ações, mas tentando manter dentro de seus movimentos a intensidade do

fogo dos carvões. Imagine que está caindo uma chuva de pedras e você tem que evitar que a maioria não caia no chão. O único meio de quebrá-las e fazê-las virarem pó é sendo rápido com seus movimentos que podem partir de qualquer parte do corpo; utilize todos os possíveis, tente quebrar o máximo de pedras possíveis. Aos poucos a chuva de pedra está parando, e cada uma que cai recebe uma pancada e um movimento mais preciso. Quando a chuva acabar, aproveite este estado e sua respiração e passe a executar as ações escolhidas. Observe o que muda em seu corpo e na execução destas ações.

Tendo agora experienciado estes dois tipos de energia produzidos pelo seu corpo, tente utilizar a que você acredita que corresponde melhor à ação que será executada. Tente o inverso. Se você acredita que o princípio da energia mais delicada corresponde melhor a sua ação de levantar os braços, realize, por exemplo, esta ação com o princípio da energia mais pesada. Experimente ambas formas de energia em cada ação e tente associá-las umas às outras.